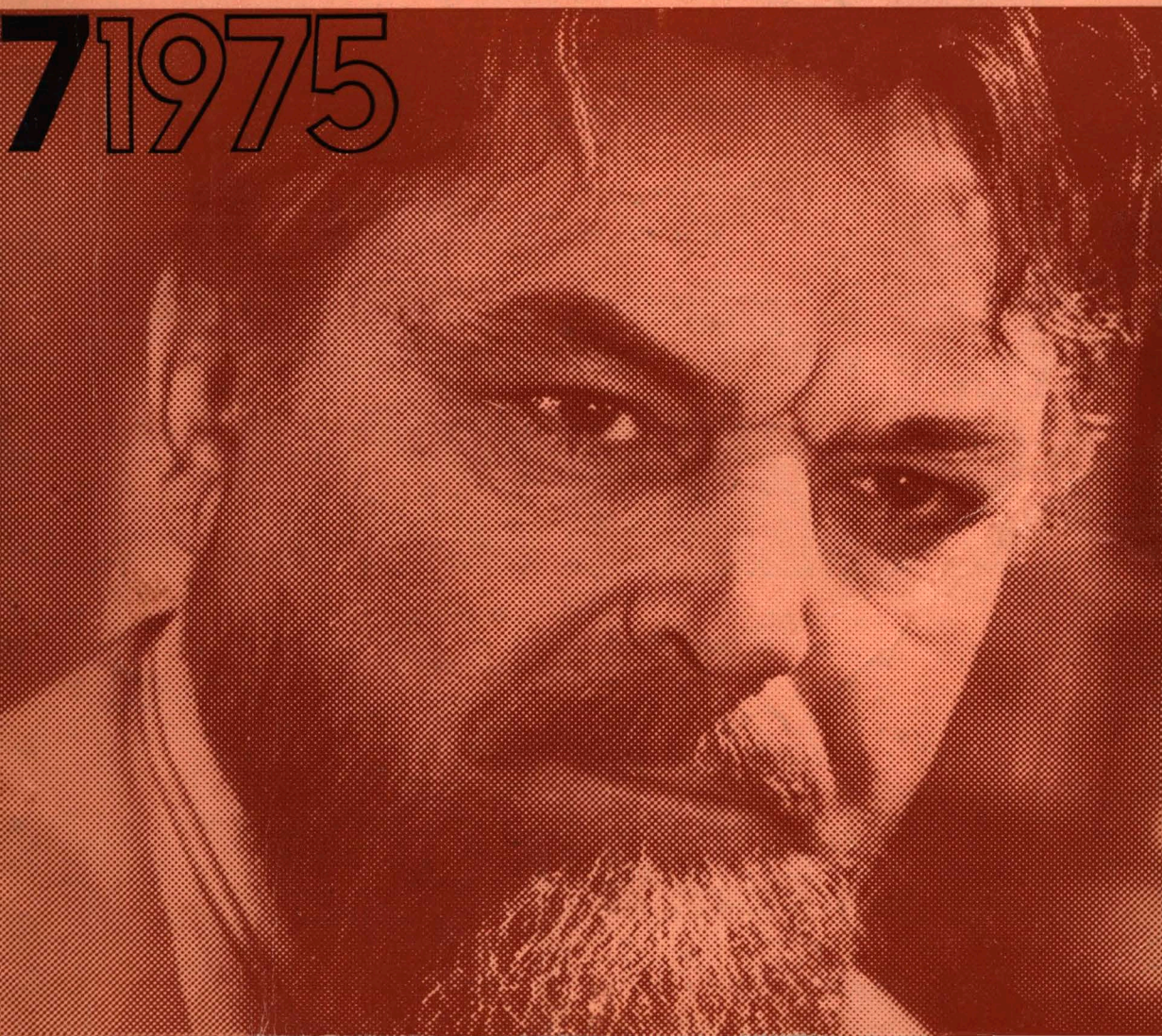
# Искусство кино

7 1975



# Поздравляем

**с 75-летием**

**Вертову-Свилову Елизавету Игнатьевну,** лауреата Государственной премии СССР, создателя многих документальных фильмов: «Крыша мира», «Освенцим», «Бурей рожденные», «Зверства фашистов», «Парад молодости», «Суд народов» и других

**с 75-летием**

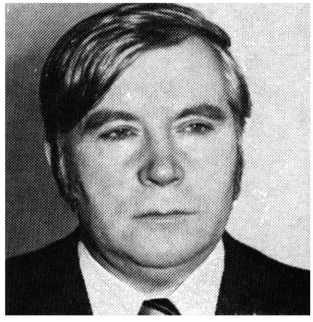
**Копалина Илью Петровича,** народного артиста СССР, лауреата Государственных премий СССР, кинорежиссера фильмов «Праздник миллионов», «Памяти вождя», «По ленинскому пути», «Ленин» (вместе с И. Сеткиной), «Халхин-Гол», «Навстречу солнцу», «Разгром немецко-фашистских войск под Москвой (вместе с Л. Варламовым), «День победившей страны» (вместе с И. Сеткиной), «Город большой судьбы», «Набат мира», «Страницы бессмертия» и других

**с 75-летием**

**Сеткину-Нестерову Ирину Фроловну,** народную артистку РСФСР, лауреата Государственных премий СССР, режиссера-документалиста создателя фильмов «Разгром Японии» (с И. Хейфицем и А. Зархи), «День победившей страны» (с И. Копалиным), «Этапы большого пути» (с И. Копалиным), «Ленинским курсом», «Великая Отечественная» (с Р. Карменом), «Подвиг народа бессмертен», «Во имя мира на земле», «СССР — Франция» и многих других

**с 60-летием**

**Кадочникова Павла Петровича,** народного артиста РСФСР, лауреата Государственных премий СССР, актера и кинорежиссера, снявшегося в фильмах «Яков Свердлов», «Антон Иванович сердится», «Иван Грозный», «Робинзон Крузо», «Подвиг разведчика», «Повесть о настоящем человеке», «Далеко от Москвы», «Большая семья», «Балтийская слава», «Государственный преступник», «Музыканты одного полка» (режиссер-постановщик вместе с Г. Казанским) и других



**с 50-летием**

**Метальникова Будимира Алексеевича,** кинодраматурга, автора сценариев фильмов «Крутые горки», «Отчий дом», «Простая история», «Алешкина любовь», «Женщины», а также режиссера-постановщика фильмов по собственным сценариям — «Дом без хозяина», «Завтрашние заботы», «Молчание доктора Ивенса».

# Искусство кино

# 7/1975

**Ежемесячный журнал**

**Орган Государственного Комитета Совета Министров СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР**

**Журнал основан в 1931 году**



**Главный редактор**
Сурков Е. Д.

**Редколлегия**
Баскаков В. Е.
Беляев И. К.
Вайсфельд И. В.
Герасимов С. А.
Згуриди А. М.
Игнатьева Н. А.
Караганов А. В.
Кармен Р. Л.
Новогрудский А. Е.
Парамонова К. К.
Салынский А. Д.
Санаев В. В.
Соловьев В. И.
Суменов Н. М. (зам. гл. редактора)
Юренев Р. Н.
Юткевич С. И.

**Художественный редактор**
Лисица И. Д.

**Технический редактор**
Носова Н. М.

**Корректор**
Ярошевская С. Л.



Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.
Рукописи не возвращаются


**На 1-й и 4-й страницах обложки** — кадры из фильма «Выбор цели» (режиссер И. Таланкин, «Мосфильм»). На 1-й странице — С. Бондарчук в роли академика Курчатова. На 4-й странице: вверху слева и справа — Игорь Васильевич Курчатов — С. Бондарчук; в центре — Курчатов — С. Бондарчук, доктор — С. Гарелль, Мария Дмитриевна — И. Скобцева (слева); внизу — кадр из фильма.

## Содержание


1 — Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в г. Кишиневе

2 — Письмо участников и гостей Всесоюзного кинофестиваля в г. Кишиневе Генеральному секретарю ЦК КПСС Л. И. Брежневу

3 — Награды VIII всесоюзного кинофорума

**Современность и экран**

5 — Владимир Шимов — Сверяя с масштабом времени...

36 — Эм. Двинский — Радость познания

**Новые фильмы**

43 — Татьяна Иенсен — ... а если мы войдем в экран...

51 — Владимир Соловьев — Где у кузнечика ухо?

58 — Нина Зархи — Рисунок на асфальте

**Традиции, уходящие в завтра**

67 — С. Фрейлих — «Чапаев» и кинематографический процесс

74 — Александр Зархи — Преемственность

80 — Тимофей Левчук — Всё новые родники

86 — Николай Губенко — Картина для всех

90 — Сергей Васильев — Как мы снимали «Чапаева»

**Теория и история**

100 — К. Разлогов — Материал, проблематика, методология

**Лаборатория**

120 — В. Егоров — Риск против стандарта

**Издано о кинематографе**

128 — Н. Лордкипанидзе — За и против

**Памяти товарища**

132 — Г. Капралов — Талант человеческий, талант актерский

133 — Ан. Гранберг — Драматург, педагог, критик

**Навстречу IX Московскому...**

135 — М. Александров — Смотр сил прогрессивного киноискусства

139 — Ростислав Юренев, Шухрат Аббасов, Ромил Соболев — Мировой кинопроцесс глазами советских кинематографистов

**За рубежом**

152 — Л. Козлов — Еще один ниспровергатель

164 — Г. Богемский — Боевые рубежи итальянского кино

**Сценарий**

175 — Константин Симонов — Шел солдат...

192 — Фильмография

# Iskusstvo Kino
# Cinema Art


Greeting of the General Secretary of the Central Commitee of CPSU L. I. Brezhnev to the Participants and Guests of the All-Union Film Festival in Kishinev (p. 1).
Letter of the Participants and Guests of the All-Union Film Festival to the General Secretary of the Central Commitee of CPSU L. I. Brezhnev (p. 2).
Awards of the VIII All-Union Film Festival (p. 3).

**The Time and the Screen**

Vladimir Ishimov — Collating With the Scale of Time (p. 5).
Estonian film-goers about the Estonian cinema.
Emmnuil Dvinsky — The Pleasure of Cognition (p. 36).
Round-table talk in "IK", devoted to the popular science films for children.

**New Films**

Tatiana Ijensen — How about we Enter the Screen.,, (p. 43).
Review of the film "The Car, the Violin, and the Dog Named Blot" (Mosfilm, 1975).
Vladimir Soloviev — Where Is the Grasshopper's Ear? (p. 51).
Review of the film "The Woodpecker Has No Headache" (Lenfilm, 1975).
Nina Zarhi — The Picture on the Asphalt (p. 58).
Review of the film "The Pages of Life" (Azerbajdzanfilm, 1975).

**Traditions that Last Tomorrow**

Semen Frejlich — "Chapaev" and Cinematographic Process (p. 67).
Aleksandr Zarhi — The Succession (p. 74).
Timofej Levchuk — The New Sources (p. 80).
Nikolay Gubenko — The Film for Everyone (p. 86).
Cineastes of different generations talk about the eternal importance of the film "Chapaev".
Sergey Vasiliev — How We Were Shooting "Chapaev" (p. 90).
The shorthand record of the interview of the director Sergej Vasiliev, that took place in the State Institute of Cinema in 1935.

**Theory and History**

Kirill Raslogov — Material, Problems, Methodology (p. 100).
Article about some aspects of studying the bourgeois cinema.

**Laboratory**

Viatcheslav Egorov — Risk Versus Standard (p. 120).
Notes of the camera man.

**Published on Cinema**

Natela Lordkipanidse — Pro and con (p. 128).
Review of K. Tcherbakov's book "Finding Courage" ("VTO", Moscow 1973).

**In Memoriam**

Georgy Kapralov — The Talant of an Actor, the Talant of a Man (p. 132).
Obituary of Efim Kopelian.
An Granberg — Playwright, A Teacher, A Critic (p. 133).
Obituary of Mihail Papava.

**Anticipating IX International Film Festival in Moscow**

Mihail Aleksandrov — Review of the Progressiv Cinema Forces (p. 135).
Article of the General Director of the IX th International Film Festival in Moscov, devoted to the forthcoming Festival.
Rostislav Jurenev, Shuhrat Abbasov, Romil Sobolev — The World's Cinematographic Process in Soviet Cineastes' Opinion (p. 139).

**Abroad**

Leonid Koslov — One More Subverter (p. 152).
Article about the old and the new critics of Eisenshtein.
Georgy Bogemsky — The Fighting Boundaries of the Italian Cinema (p. 163).
Article about antifascist theme in the Italian cinema (beginning see in "IK" 1975, 6).

**Script**

Konstantin Simonov — A Soldier Marched On and On.... (p. 175).

**Filmography (p. 192).**


© журнал «Искусство кино», 1975

Адрес редакции: 125 319 Москва, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72. Сдано в набор 21/IV — 1975 г. А04851. Подписано к печати 17/VI-1975 г. Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14). Тираж 54850 экз. Заказ 3808. Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном Комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Москва, проспект Мира, д. 105.

## Приветствие Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в г. Кишиневе

Участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля в г. Кишиневе

Дорогие товарищи!

За последнее время советские кинематографисты создали ряд значительных произведений киноискусства, которые помогают партии в деле коммунистического воспитания, в утверждении наших идейных и нравственных ценностей, высоких принципов социалистического интернационализма и советского патриотизма.

Деятели кино укрепляют связи с жизнью народа, стремятся отобразить на экране успехи в социалистическом преобразовании мира.

Массовость кинематографа, универсальность его воздействия на духовный и эмоциональный мир человека делают кино влиятельной силой общественного развития. Партия заинтересована в том, чтобы эта сила все более активно использовалась в борьбе за коммунизм.

Революционная новизна и историческая молодость нашего общества требуют от киноработников творческой инициативы и смелости в художественном освоении действительности и перспектив ее развития.

Советские люди, успешно решающие задачи, поставленные XXIV съездом КПСС, ждут от киноработников произведений, талантливо и увлеченно воссоздающих атмосферу героического труда нашего народа.

Чтобы быть на уровне требований жизни, чтобы не отстать от растущих духовных запросов наших зрителей, деятели кино должны решительнее бороться за повышение идейно-художественного уровня всего киноискусства, за высокий уровень каждого кинопроизведения.

От души желаю участникам и гостям Всесоюзного кинофестиваля, писателям, режиссерам, актерам, композиторам, художникам, всем советским кинематографистам больших успехов в их благородном творческом труде на благо советского народа, во имя высоких идеалов коммунизма.

Л. БРЕЖНЕВ

## Письмо участников и гостей Всесоюзного кинофестиваля в г. Кишиневе Генеральному секретарю ЦК КПСС Л. И. Брежневу

Генеральному секретарю Центрального Комитета
Коммунистической партии Советского Союза
товарищу Леониду Ильичу Брежневу

Дорогой Леонид Ильич!

Участники и гости VIII Всесоюзного кинофестиваля, проходившего в столице Советской Молдавии — городе Кишиневе, от имени всех кинематографистов страны выражают сердечную благодарность ленинскому Центральному Комитету Коммунистической партии Советского Союза, Вам, Леонид Ильич, за неустанную отеческую заботу о развитии многонационального киноискусства нашей Родины, о духовном росте советских людей.

Новым ярким проявлением этой заботы явилось Ваше, Леонид Ильич, приветствие, с огромным волнением и радостью воспринятое участниками и гостями Всесоюзного кинофестиваля в Кишиневе.

Нынешний кинофестиваль состоялся в знаменательный год, каждый день которого отмечен новыми трудовыми успехами советских людей, воплощающих в жизнь решения XXIV съезда КПСС, новыми свидетельствами небывалого роста международного авторитета Советского Союза.

Грандиозные свершения, достигнутые под руководством ленинской Коммунистической партии, вызывают у кинематографистов чувство повышенной ответственности и требовательности к себе, к результатам своей работы. Успехи советского народа в коммунистическом строительстве являются неиссякаемым источником творчества, определяют тематику и идейное содержание кинофильмов, воодушевляют на создание новых произведений, раскрывающих советский образ жизни, проникнутых революционным пафосом созидания и утверждения незыблемых принципов советского патриотизма и пролетарского интернационализма.

Итоги Всесоюзного кинофестиваля еще раз наглядно и убедительно подтвердили, что подлинный успех нашего киноискусства у миллионов зрителей возможен лишь в том случае, когда художники, глубоко изучив жизнь народа, ярко, правдиво, творчески увлеченно отображают ее на экране.

Сегодня, когда весь советский народ готовится встретить XXV съезд КПСС новыми трудовыми победами,. участники Восьмого Всесоюзного кинофестиваля заверяют Центральный Комитет Коммунистической партии Советского Союза, Вас, дорогой Леонид Ильич, в том, что мастера киноискусства приложат все свои силы, все свои творческие способности для того, чтобы быть на уровне высоких требований нашей партии и духовных запросов трудящихся нашей страны.

Советские кинематографисты были и будут верными помощниками партии в борьбе за коммунизм.

# Награды VIII всесоюзного кинофорума

По разделу художественных фильмов:

Большой приз фестиваля присужден поровну двум картинам: **«Выбор цели»** («Мосфильм») и **«Премия»** («Ленфильм»).

Главные премии присуждены фильму **«Абу-Рейхан Бируни»** («Узбекфильм»); фильмам **«Фронт без флангов»** («Мосфильм») и **«Пламя»** («Беларусьфильм») — поровну; фильмам **«Помни имя свое»** («Мосфильм» и творческое объединение «Иллюзион», Варшава) и **«Последняя встреча»** (Киностудия им. М. Горького) — поровну.

Премией за лучший фильм о детях и юношестве отмечена картина **«Отроки во вселенной»** (Киностудия им. М. Горького).

Первой премии за лучшие мультипликационные фильмы удостоена программа, представленная киностудией «Союзмультфильм»: **«Ваня Датский»**, **«Дарю тебе звезду»**, **«Журавль и цапля»**, **«Ну, погоди!»** (восьмой выпуск), **«Пони бегает по кругу»**. Вторая премия присуждена мультипликационному фильму **«Лестница»** («Молдова-филм») за поиск и высокий профессионально-технический уровень.

Премия за лучшую кинорежиссуру присуждена постановщику фильма **«Автомобиль, скрипка и собака Клякса»** («Мосфильм») **Р. Быкову.** За лучший киносценарий премии удостоен автор сценария фильма **«Весенние перевертыши»** («Ленфильм») писатель **В. Тендряков.** За лучшую музыку — композитор **Н. Габуния**, автор музыки к фильму **«Как доброго молодца женили»** («Грузия-фильм»), за лучшую операторскую работу — оператор фильма **«Родник в лесу»** («Таллинфильм») **Ю. Гаршнек.** Премия за лучшее звуковое решение присуждена фильму **«Белый башлык»** (Киностудия им. А. Довженко).

Первая премия за лучшее исполнение женской роли присуждена актрисе **Э. Кулль** за исполнение роли в фильме «Родник в лесу» («Таллинфильм»). Вторые премии — актрисе **Л. Виролайнен** за исполнение роли в фильме «Расколотое небо» (Литовская киностудия), актрисе **Д. Камбаровой** за роль в фильме «Абу-Рейхан Бируни» («Узбекфильм»).

Первой премии за лучшее исполнение мужской роли удостоен актер **В. Чутак** в фильме «Долгота дня» («Молдова-филм»). Вторых премий удостоены актеры **К. Джангиров** за роль в фильме «Человек из «Олимпа» («Арменфильм») и **У. Лиелдидж** — за роль в фильме «Следую своим курсом» (Одесская киностудия).

Жюри присудило также специальные дипломы фильмам **«Долгота дня»** («Молдова-филм») — за отображение героической борьбы молдавского народа в период становления Советской власти; **«Следую своим курсом»** (Одесская киностудия) — за разработку героической темы на экране; **«Белый башлык»** (Киностудия им. А. Довженко) — за сценарий и постановку революционно-романтического фильма; **Г. Кузнецову**, режиссеру-постановщику фильма **«Кто, если не ты?»** (Свердловская киностудия) — за режиссерский дебют и разработку темы о рабочем классе; актеру **Б. Ватаеву** — за исполнение основных ролей в фильмах «Одной жизни мало» («Таджикфильм») и «Абу-Рейхан Бируни» («Узбекфильм»).

По разделу документальных фильмов:

За лучший полнометражный фильм премии удостоен фильм Ленинградской студии документальных фильмов **«КамАЗ 1974. Хроника строительства»**. За лучший корот-

кометражный фильм первую премию разделили фильмы **«Молдавию пою»** (киностудия «Молдова-филм») и **«Донбасс — Караганда»** («Казахфильм»).

Вторую премию разделили кинофильмы **«Ленинский призыв»** (Центральная студия документальных фильмов) и **«Твои заботы, человек»** («Таджикфильм»).

За лучшую операторскую работу премия присуждена оператору фильма «Сельский менестрель» (Литовская киностудия) **К. Матузявичюсу.**

За лучший дикторский текст премией отмечен автор текста фильма «Свинарка, пастух и комплекс» (Свердловская киностудия) **Ю. Черниченко.**

По разделу научно-популярных фильмов:

За лучший полнометражный фильм премия присуждена кинофильму **«Наступление на рак»** («Киевнаучфильм» и Студия научно-популярных фильмов Болгарии). За лучший короткометражный фильм первой премией отмечен фильм **«Если математики правы»** («Центрнаучфильм»).

Вторую премию разделили фильмы **«Попутного ветра, капитаны!»** («Леннаучфильм») и «О солнце, земле и хлебе насущном» («Беларусьфильм»).

За лучшую операторскую работу премия присуждена операторам фильма «Космические будни» («Центрнаучфильм») **Б. Смирнову, Ю. Ивлеву, Г. Анохину и А. Котову.**

За лучший дикторский текст премия присуждена автору текста фильма «Сказ об искусстве» («Киргизфильм») лауреату Ленинской и Государственной премий СССР **Чингизу Айтматову.**

По разделу киноперіодики:

За лучший киножурнал жюри решило первую премию не присуждать.

Две вторые премии присуждены киножурналам **«Наука и техника» № 22** («Центрнаучфильм») и **«Падомью Латвия» № 33** (Рижская киностудия).

Почетные дипломы жюри присудило фильмам: **«Большие перемены»** (ЦСДФ) — за выразительный показ интернациональной помощи советского народа народам развивающихся стран, **«Пульс времени»** («Молдова-филм») — за оригинальное раскрытие темы борьбы за повышение эффективности созидательного труда современного социалистического общества, **«20 дней жаркого лета»** (Свердловская киностудия) — за выразительный показ трудового подвига рабочего класса, **«Такая молодежь»** (ЦСДФ) — за впечатляющее отображение на экране нравственного мира современной молодежи, **«Радости бытия»** (Рижская киностудия) —за выразительный кинематографический портрет, **«Чужой пот»** («Таллинфильм») — за остроту и публицистичность в решении проблемной темы, **«Великий парадокс»** («Центрнаучфильм») — за удачное использование художественно-выразительных средств мультипликации при изложении сложных научных проблем, **«От Байкала до океана»** (Ленинградская студия документальных фильмов) — за яркое экранное отображение энтузиазма молодежи на строительстве БАМа, **«Начиналось здесь»** («Азербайджанфильм») — за образное восстановление истории большой советской нефти, **«Мы — мужчины, мама!»** (Литовская студия) — за яркий публицистический показ воспитания молодых воинов, оператору студии ВГИКа **Е. Голубеву**— за операторский дебют в фильме «Попутного ветра, капитаны!».

Приз журнала «Искусство кино» присужден сценаристу **О. Агишеву** — за талантливую и целеустремленную разработку современной темы.

Владимир Ишимов

# Сверяя с масштабом времени...

*Эстонский зритель — об эстонском кино*

Тихо живет в последние годы эстонский игровой кинематограф... Редко вскипают вокруг картин «Таллинфильма» споры, хотя все ленты «Таллинфильма» и выходили на всесоюзный экран. Однако настоящий массовый успех имели, пожалуй, лишь картины кинодраматурга А. Вальтона и режиссера Г. Кроманова «Последняя реликвия» — хорошо сделанный историко-приключенческий фильм, и «Родник в лесу» (режиссер Лейда Лайус, сценарий Матса Траата) — об этой картине читатели журнала уже знают (см. «ИК», 1975, № 2).

Но что особенно тревожит — так это тематический спектр эстонского игрового кино.

В Постановлении ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» говорилось: «Кинематографу недостает глубины в художественном отображении важнейших процессов современности. Не все делается для того, чтобы показать экономические, общественные и культурные преобразования, осуществляемые советским народом под руководством партии, запечатлеть важные социальные изменения, происходящие в жизни рабочего класса, колхозного крестьянства и интеллигенции, борьбу партии и народа за органическое соединение достижений научно-технической революции с преимуществами социалистического строя».

На протяжении трех лет, миновавших с той поры, когда был опубликован этот важнейший партийный документ, ставший программой действий для советских кинематографистов, на многих студиях страны были созданы фильмы, которые внесли новое в нелегкий, но увлекательный процесс художественного осмысления времени в его важнейших измерениях и аспектах.

К сожалению, эстонские кинематографисты в своей творческой практике покуда еще не сделали сколько-нибудь существенных попыток показать жизнь в напряженном творческом созидании.

Тщетно искать в эстонских картинах глубокий образ нашего современника — эстонского рабочего, крестьянина, ученого, руководителя экономики,— совершившего подлинную индустриальную революцию в сельском хозяйстве, добившегося больших успехов в промышленности, творящего красоту — материальную и духовную, превратившего Эстонию в цветущую республику...

В чем же дело?

Чтобы приблизиться к пониманию ситуации, сложившейся в эстонском кино, мы решили поставить вопрос: а что думает об эстонском игровом кино сам эстонский зритель?

Отношения искусства и публики — материя не слишком простая. Вряд ли кто-нибудь станет это оспаривать. Так, допустимо ли замыкать их в рамки одних лишь отношений национального зрителя к своему национальному искусству? Ведь Эстония, как и любой другой региональный «зрительский корпус», смотрит ежегодно сотни игровых лент, советских и зарубежных, а вовсе не одну лишь продукцию «Таллинфильма». Таллинские картины, в свою очередь, «работают», как было уже сказано, отнюдь не только на республиканском экране. Таким образом, сужая «плацдарм», мы моделируем несколько условную «замкнутую» сис-

тему: «эстонское кино — эстонская публика».

Впрочем, любая модель — всегда и неизбежно — некая условность и упрощенность. Однако лишь модель дает возможность выделить и изучить интересующие нас закономерности в развитии самой действительности.

Кроме того, мы полагали, что, общаясь с эстонским кинозрителем, мы получим некоторое представление о происходящих в республике социальных, психологических, духовных процессах и сможем соотнести их с явлениями кинематографическими.

Конечно же, нас ожидали немалые трудности. Ну, прежде всего, человек так устроен, что свое, близкое воспринимает ревниво и пристрастно. Будет ли он, этот естественно пристрастный человек, достаточно откровенен с «пришельцем» — журналистом? Даже на футбольном поле публика самозабвенно болеет за свою команду и в том случае, если та слаба. А кино-то — не футбол. Стадион всех стрижет под одну гребенку — академик и поэт, мореплаватель и плотник судят об игре схоже, а уж главный-то эталон бесспорен и неопровержим: счет матча.

В искусстве все сложней. Не всякому, далеко не всякому зрителю доступны пока объективные социальные и художественные критерии, зритель многослоен, его требованиями и претензиями к экрану, его симпатиями и антипатиями к темам, жанрам, стилям кино в целом, к отдельному фильму, в частности, управляют разнообразные объективные и субъективные рычаги; они не всегда предузнаваемы, и социологи формулируют ситуацию четко и определенно: в нашем обществе, на современном его уровне, существует противоречие между высокими темпами экстенсивного распространения культуры и — относительно более медленными темпами развития эстетического сознания. Это противоречие преодолевается постепенно, по мере того, как массовое сознание усваивает все более сложные художественные ценности, которые функционируют в обществе.

Но на любом историческом этапе именно зрительский корпус — *такой*, *каков он сегодня*! — выносит приговор явлениям киноискусства. И многолетнему творческому труду студии. И целому художественному направлению. И всему национальному кинематографу. В том его, зрительского корпуса, незыблемая прерогатива. С вынесенным им вердиктом нельзя не считаться, независимо от того, по душе ли вам он, этот вердикт, справедлив он, по-вашему, или несправедлив.

Вот почему, при всех оговорках, попытка разобраться — как же эстонский зритель относится к игровому национальному кино — показалась нам соблазнительной и перспективной. Причем, обязательно принимая в расчет суждения людей из разных слоев общества. Чтобы вектор общего мнения был репрезентативен — насколько, понятно, вообще способна быть репрезентативной единичная журналистская разведка.

С нашей точки зрения — а ее впоследствии поддержали все наши эстонские собеседники, — подобная разведка должна была принести пользу. Прежде всего — эстонским кинематографистам...

### Глава первая, содержащая рассуждения о том, каков же он — кинозрительский корпус «Эстония»

Таллин никогда не сможет примелькаться. Едва завижу его старые стены, узкие фасады домов, вдохну его запах, который ни с каким иным не спутаешь — город всегда отдает сланцевым дымком, влагой, присоленной свежестью, — и тотчас же меня пронзает тихий холодок восхищения, такого же, как и в первый приезд, десятилетия назад; в те давние времена, когда эстонская столица еще не обратилась в туристскую Мекку, когда не встала еще над городом тяжкой громадой, вровень с придерживающими простиранное небо древними шпилями, гостиница «Виру», а в башне Кикин-де-Кек не открылся еще музей и церковь Никулисте не обрела новый головной убор вместо старого, сброшенного бомбой; когда московские журналисты-первопроходцы только еще начинали открывать для себя и широкой публики таллинские кафе, эстонское при-

кладное искусство и ликер «Вана Таллин»... С тех пор утекло немало кофе, сильно переменились как макро-, так и микромир, студия «Таллинфильм» выпустила около трех десятков художественных фильмов, а острота впечатлений, рождаемых этим городом, ни на йоту не притупилась. Хотя смотрю я теперь здесь на все уже не совсем «со стороны»; оброс за десятилетие не только знакомыми, но и друзьями, близкими сердцу.

К помощи друзей мне и пришлось прибегнуть на сей раз. Идея была такова: отыскать человека, который мог бы кратко и емко ввести меня в курс темы. Друзья посоветовались и с эстонской определенностью сказали: «Только товарищ Серман, первый заместитель председателя Госкино республики. Как эксперт в проблемах киноаудитории — вне конкуренции».

И вот я в большом доме напротив Постконтоор — Главпочтамта, дающем кров Министерству культуры, Госкино, Госкомиздату и целой коллекции других учреждений.

— Эстонский кинозритель?..— задумчиво повторяет Серман.— Видите ли, у него оч-чень трудная жизнь... Ведь он по совместительству и телезритель, и посетитель концертов, и театрал. Он радиослушатель, библиофил, читатель прессы. Он живет в условиях напряженнейшего бюджета времени. А в отличие от финансового, сей бюджет невозможно — увы!— свести с дефицитом или прихватить в долг у соседа пару часов в сутки на год-другой, даже под самые высокие проценты невозможно!

— Ну, это ситуация глобальная,— замечаю я.— Повсюду кино приходится конкурировать с другими видами культуры.

— Но мы, как союзная республика в целом, вырвались, мне кажется, на полкорпуса вперед. Начнем с театра. Зарубежных гостей хватает шок, когда они узнают, что на 1400 тысяч жителей Эстонии приходится в год 1400 тысяч посещений театра. На деле же цифра еще выше: в Эстонии много превосходных народных театров, по сути — профессионального уровня; кроме того, треть населения республики — не эстонцы, из-за незнания языка они в театрах бывают реже. Не говоря уж о пяти таллинских театрах, профессиональные стационары есть в четырех районных центрах — Тарту, Раквере, Вильянди, Пярну. Дороги у нас повсюду превосходные, общественный транспорт работает как часы, у колхозов — свои автобусы, у многих сельских жителей — машины и мотоциклы, и потому поездка на спектакль за десятки километров, коллективная или индивидуальная, самое обычное дело. Да и сами труппы гастролируют по колхозным и совхозным клубам. Огромен размах и концертной деятельности. Словом, сценическое и эстрадное искусство дошло у нас до самого глухого хутора.

Люди много читают. Эстонский дом без личной библиотеки — редкость. Республика держит мировой рекорд по подписке на прессу — 3—4 названия на душу населения. Только чтобы пробежать эти газеты и журналы, человеку полчаса — как минимум — в день надо? Надо.

Очень популярно у нас радио и телевидение. Представьте себе, что в нашей небольшой республике действует около 400 тысяч телевизоров, практически — в каждой семье. Зачем куда-то идти из дома, если к вашим услугам увлекательные передачи Таллинской студии, Москвы, Ленинграда.

Согласитесь, что в условиях бума эстетической информации человеку не так уж и важно, что новый фильм он посмотрит не в кинотеатре, а по ТВ, с опозданием на несколько месяцев — свободного времени у него все равно в обрез.

Однако потребление культуры — лишь одна из статей расходной части временно́го бюджета жителя Эстонии (а кстати, и бюджета финансового: мы народ бережливый, и копейку считать умеем).

Стандарт жизни в республике круто идет вверх. Множество людей обзаводится собственными домами и дачами. Тот, кто ездил по Эстонии, знает, как выразительны они по архитектуре, как аккуратно сработаны. Обслуживание механизмами и материалами этих микростройплощадок налажено у нас весьма прилично. А строят почти все сами: и крестья-

не, и рабочие, и инженеры, и писатели. (Эстонец с детства тянется к физическому труду, знает и любит ремесло, а то — и не одно.) Как вы понимаете, строительство требует времени. И — денег. Поэтому с апреля по декабрь, в строительный сезон, кинозалы заметно пустеют. Еще одна статья расхода времени и денег — все более распространенная — автолюбительство.

Замечу, что вкладывать крупные средства людям у нас относительно легко — средняя зарплата в республике весьма высока. К тому же, эстонец привык очень много работать — он всегда ищет и находит дополнительный заработок. Вот и выходит, что для двадцатилетнего парня, едва начавшего трудовую жизнь, мотоцикл — не проблема. А мотоцикл — опять-таки расход времени.

И еще положите на весы наш культ кафе. И — увлечение молодежи, основного кинозрителя, спортом. В Тарту, например, каждый третий — спортсмен. А ученье? Множество людей, как и повсюду в СССР, учится в вузах, техникумах, школах.

Все это прекрасно, ибо направлено на воспитание гармонического человека коммунистического общества. Но — для работников кино это создает сложную ситуацию, заставляя искать новые формы и методы подхода к зрителю. Работать так, как мы работали, скажем, пять лет назад, невозможно.

И все-таки. На 1,4 миллиона населения у нас в год 23 миллиона посещений кино — более 16 на человека. Сравните с Финляндией — там 3,5 в год на душу.

Кинозритель, повторяю, по преимуществу молодежь. На нее нам и надо прежде всего работать. В идеале киносеанс — это праздник. На деле, увы, не всегда. Строят кинотеатры плохо, выглядят они бедно. Гардеробов в них нет, значит, раздеться, показать себя и посмотреть на других, как в театре, нельзя. Прежде в кино устраивали свидания. Нынче парень с девушкой встречаются в кафе или дома.

Но главное все-таки не это. Главная беда — поток серых фильмов, захлестывающий экран. Чем его парировать? Рекламой? Но, во-первых, мы делаем ставку на ч е с т н у ю рекламу, а во-вторых, даже если приукрашивать картины, устная, «зрительская» информация все равно забьет нашу рекламу напрочь.

Молодежь страстно рвется к новому, интересному, нестереотипному. Она обязательно пойдет на фильм, если вокруг него шум, споры, дискуссия. И равнодушно пропустит, если узнает, что он ординарен, безлик, сер, банален...

Мои советчики оказались более чем правы — И. Серман уверенной рукой набросал весьма четкий обобщенный портрет эстонского кинозрителя. Однако меня интересовал еще один аспект проблемы: как реагирует эстонский зритель на эстонский фильм.

— В двух словах: каждую ленту «Таллинфильма» смотрит в среднем в полтора-два раза больше народу, чем картины других студий. Рекорд тут был поставлен «Последней реликвией» Г. Кроманова — она собрала в республике 860 тысяч зрителей. Но, как прокатчик, замечу: коммерческий или, как еще говорят, потребительский успех отнюдь не всегда равноценен художественному. Публика может валом валить на картину, а выходить после сеанса разочарованной.

— А если я задам такой вопрос: как вы в качестве зрителя относитесь к художественной продукции «Таллинфильма»?

— На мой взгляд, у эстонского кино есть застарелые грехи — локальность проблематики, провинциализм...

### Глава вторая, рассказывающая об экспедиции к сельскому зрителю

Злоупотребив отзывчивостью режиссера Лейды Лайус, я уговорил ее отправиться вместе в Раквереский район; Лейду в тех местах, куда мы собрались — в совхозе «Винни» и колхозе имени Эдуарда Вильде,— знали очень хорошо: она не так давно приезжала туда представлять свой фильм «Родник в лесу».

Прибыли мы в первый день жатвы. Директор «Винни» Хейно Калласте с утренней зари пропадал на полях, его заместитель уделил

нам ровно одну минуту — ее хватило, чтобы проводить нас в библиотеку и пояснить, что сейчас придет один товарищ, который сумеет ответить на все наши «животрепещущие вопросы».

Обещанный товарищ явился мгновенно, и разговор с ним вознаградил нас за чувство некоторого неуюта, которое мы читали на всех лицах: «Нам бы ваши заботы, уважаемые гости...» Поэтому представляю собеседника с особым удовольствием: Леонхард Саар, экономист по зарплате, воспитанник Тартуского университета. Я расспросил Леонхарда о совхозе «Винни». И хочу, воспользовавшись его информацией, очертить читателю д е л о, которым совхозные зрители занимаются в свободное от просмотра фильмов время.

Итак, совхоз «Винни». Главное направление — животноводство, молочное и мясное. Оно полностью переведено на индустриальные основы. В 5 отделениях работает 700 человек. Крупного рогатого скота в совхозе 3476 голов, коров из них 1332, а молодняка — 2000. Каждая доярка обслуживает 30 коров, средний надой — 4007 килограммов в год. («Есть у нас доярка Ромашова — кстати, коллектив наш многонациональный, кроме эстонцев — русские, украинцы, немцы, финны, даже турки,—так вот над Ромашовой посмеиваются, одни утверждают, что она своих коров дрессирует, как в цирке, другие — будто она нашла к ним особый подход, за высокие показатели поощряет морально. Так или нет, но факт остается фактом — Ромашова в своей группе получает по 5500 кг...») В совхозе — гибкая система зарплаты с премиями и надбавками за качество. Заработки, особенно у работников ведущих специальностей, весьма высоки; доярки зарабатывают до 400 рублей в месяц, шоферы и трактористы — до двухсот, комбайнеры — до пятисот... («Что касается жилья, то в центральном поселке у нас дома с городскими квартирами, со всем комплексом удобств, с горячей водой. Хочешь — строй собственный дом, совхоз поможет и ссудой и материалами. Нужный специалист получает квартиру немедленно — для этого есть «неприкосновенный фонд». Этим прежде всего привлекаем квалифицированные кадры — заработками не удивишь, в соседнем колхозе имени Вильде они не меньше, а люди предпочитают работать в колхозах — там больше самостоятельности, сильнее «чувство хозяина»...») Много строят, хотя именно строительство сдерживает рост хозяйства: денег достаточно, а освоить их целиком — не выходит. Недавно ввели в действие современнейший комплекс брикетирования сена с импортным оборудованием. («Посмотрите, советую, наш Дом культуры. И Дворец спорта с бассейном не минуйте...») Чистая прибыль «Винни» в 1973 году — 1922 тысячи рублей, из них 427 тысяч принесло молоко, 383 тысячи — говядина, 886 тысяч рублей — свинина...

Мне казалось, что читателю будет небезынтересно узнать, каким внушительным «материальным базисом» заворачивает нынче эстонский крестьянин. А совхоз «Винни» весьма характерен для сельской Эстонии — и по уровню индустриализации, и по материальному достатку работников, и по стилю жизни.

Так что же думает о картинах «Таллинфильма» один из специалистов «Винни» Леонхард Саар?

— «Последняя реликвия» — фильм удачный, в рамках жанра. «Оборотень»... В этой ленте лично я — быть может, дилетантизм?— усматриваю стилистическую связь с крайностями украинского «поэтического кино»: котурны, смакование старины... «Новый нечистый из преисподней»... Что ж, классический первоисточник экранизирован чисто... «Необычный случай» — попытка сделать фильм остропроблемный, полемический, затронуть больные стороны жизни некоторой части молодежи... Похвально. Но — результат... для меня он под большим вопросом. Ощущаю в картине некую искусственность, подмену социального — патологией личности...

«Опасные игры»... Тема борьбы с гитлеровцами в тылу решена в нем легкомысленно, мальчики — герои фильма — без труда водят за нос гестаповцев, гестаповцы все круглые

дураки, а советский разведчик выглядит человеком, не чувствующим ответственности за детей, которых он вовлекает в опаснейшее дело. Короче, подпольная борьба подана в картине как игра. Вот вам несколько картин, взятых вроде бы наугад, вроссыпь — а они ведь характерны для студии. Навязчивое увлечение прошлым, экранизацией классики, приключениями. А современная тема — редкость. «Сойти на берег» Кийска... Его же «Полуденный паром» — давняя картина. Две-три обещающие — по остроте, актуальности столкновений героев — ленты, например, фильм Кроманова «Что случилось с Андресом Лапетеусом?», хотя не могу сказать, что все в нем меня удовлетворяло. К сожалению, серьезная, аналитическая линия этого фильма в эстонском кино не получила продолжения. Конечно же, кино — это и отдых, каждому из нас нужна разрядка. Однако я лично — прежде всего за то, чтобы Таллинская студия делала картины с проблемами — невыдуманными, почерпнутыми в жизни, с судьбами обычных людей, тех, что вокруг нас. В дверь стучится современность. Она требует анализа, осмысления средствами искусства. Ведь наша республика изменилась в последние годы неимоверно. Борьба за кусок хлеба ушла в прошлое. Материальные заботы, позволю себе выразиться так, поднялись на совсем иной этаж. А духовные претензии людей — добрались ли они до того же этажа? Как все в мире, высокий жизненный стандарт, стремление к еще большему комфорту и благосостоянию имеет и оборотную сторону, порождает явления и нежелательные. Например, престижное потребление, деформирующее личность социально. Разве не функция искусства — подмечать эти явления и тенденции? Вскрывать их, вдумываться в них, глубоко заглядывать в человеческие души...

Нам везло на экономистов — в колхозе имени Э. Вильде один из наших собеседников Юри Кырда тоже оказался экономистом — на этот раз главным.

Повидаться с нами специально примчался и председатель Эрильт. Высокий, массивный, в светлых бакенбардах, он говорил с нами внимательно, безукоризненно вежливо, а было видно — торопился: его ждали в райисполкоме. Но пренебречь традициями колхоза не мог. Традиции же повелевали председателю участвовать — хотя бы символически — во всем, что прикосновенно к искусству. Ведь колхоз им. Вильде присуждает ежегодные литературные премии за лучшие книги о селе. Установленные по идее ныне покойного Героя Социалистического Труда Лепасаара, многолетнего председателя артели, эти премии в Эстонии весьма престижны.

— Да, у нас в колхозе народ «литературный», но кино тоже нам не чужое,— сказал Эрильт.— Вот весной товарищи,— он улыбнулся Лейде Лайус,— привозили картину «Родник в лесу», в клубе было полно людей. Но прийти сумели не все. На другой день еду на машине — смотрю, на автобусной остановке старик Нурксе с женой. А на дворе — грязь непролазная, дождь. «Куда собрались?» — спрашиваю. «В Раквере, «Родник в лесу» смотреть».

О чем снимать «Таллинфильму» картины? О молодежи. Сельская тема? Конечно, и она. Но — не только она! Нас, современных крестьян, волнует широкий современный мир. Все нас волнует...

Эрильт глянул на часы. Извинившись, распрощался, и через минуту мы в окно увидели, как председательская «Волга» вылетела на шоссе.

Юри Кырда говорил кратко и энергично. Его привлекают проблемы молодежи. Кино должно поднимать острые политические и идеологические вопросы — он имеет в виду картины, подобные литовской «Никто не хотел умирать». «Заблудшие» — картина эстонских кинематографистов — показала проблему национализма упрощенно, а причин, корней не коснулась вовсе. Тема производства? Он видел ленинградскую картину «Здесь наш дом»: можно ли поверить, чтобы человек в одиночку мог так все перевернуть на гигантском заводе?! И вообще, картины, затрагивающие сферу современной экономики, управления, организации производства, мас-

совую аудиторию в Эстонии, с его точки зрения, не захватят. Они — вне привычных традиций, вне рамок личного жизненного опыта большинства зрителей. А еще ему хотелось бы посоветовать «Таллинфильму» одну странную тему — воспитание м у ж ч и н...

Я удивился: экономист, а так категорически «закрывает» для кино тему ч е л о в е к а в сфере его д е л а. Но тогда, в правлении колхоза имени Эдуарда Вильде, я счел за лучшее не вступать в полемику — впереди была возможность узнать склонности и пристрастия других зрителей. Но про себя подумал: а не солидарны ли с таким представлением на «Таллинфильме»? Не есть ли это представление — одна из причин тематической узости студийной продукции? И потом — что такое «рамки личного жизненного опыта»? Научно-техническая революция, сложные проблемы организации производства, переплетение их с проблемами этическими и психологическими — разве не оказалось все это сегодня для сотен тысяч людей города и села республики в н у т р и этих самых «рамок?»

Мы уже прощались с Юри Кырда, как вдруг зазвонил телефон. Это был председатель Эрильт. Он так рад, что еще застал нас, потому что всю дорогу до Раквере ломал голову над нашим вопросом. И в эту «ломаную голову» пришла еще одна тема: о любви!..

Что ж, можно было поворачивать восвояси. Однако не давала покоя подробность, мелькнувшая в разговоре с Эрильтом. Так, так... ага, фамилия — Нуркс... Тот самый старик, что ехал со своею старухой в Раквере смотреть кино!.. Поговорить бы с ним. Юри, кто он? Ах, пенсионер? Пчеловод? А как к нему попасть?

Оказалось, что Хейнрих Нуркс живет на дальнем хуторе, на краю колхозной территории. Отыскался провожатый — из тех мест.

С полчаса мы ехали вдоль полей, мимо ладных хозяйственных построек, нарядных хуторов, пока наконец не свернули с основной дороги и, миновав видавший виды свинарник, подкатили к старому, крепкому дому, за которым виднелся ухоженный сад.

На крыльцо вышел невысокий, щуплый, человек, очень немолодой, но бодрый и крепкий, в пляжном матерчатом кепи с пластиковым козырьком и надписью «Tallinn». Это и был Хейнрих Нуркс. Лейда объяснила ему, что нас привело, я бойко воскликнул: «Тере!», но Нуркс поздоровался со мной по-русски, заметив, что русский понимает хорошо, еще с царских времен, потом пригласил нас на усадьбу, за стол под старым ветвистым дубом, что рос между ригой и колодцем. Сразу же к нам стала ласться белая мохнатая собака. Потекла неторопливая беседа, из которой мы сперва узнали, что Хейнрих живет так долго и чувствует себя отлично оттого, что почти всю жизнь возится с пчелами. А до пчел здоровье у него было из рук вон, даром что был совсем молод. Собственно, пчеловодством он и занялся по совету знающих людей, чтобы укрепить организм. Эту информацию мы с Лейдой приняли к сведению с интересом, хотя отчетливо сознавали, что обратить ее себе на пользу вряд ли сумеем.

Затем, и вроде бы между прочим, хозяин сообщил нам, что он — бессменный член жюри, которое присуждает Литературную премию колхоза имени Вильде. Значит, интуиция толкала меня на эту усадьбу не зря!

Стартовый вопрос Хейнриху Нуркс звучал так:

— Если б ваш колхоз давал премию еще и за лучший эстонский фильм, какую картину предпочли бы вы лично?

— Мне как зрителю интересны все фильмы — одни больше, другие меньше, но — все,— отвечал хозяин почти как на пресс-конференции для зарубежных журналистов.— Ведь в каждом есть зерно. Говорят, кино отстает от жизни. Согласен. Говорят, литература тоже отстает. Верно. Однако отстают по-разному: литература — как тракторная жатка — от комбайна, а наше эстонское кино — словно от того же комбайна — неумелый жнец с серпом... К тому же, эстонская проза быстро меняется, применяется к существенным явлениям времени. Но даже и писатели, не говоря уж о кинематографистах, все-таки еще не вникли как следует

в нашу сегодняшнюю жизнь, в то, что волнует крестьянина. Знаете, чего, например, не заметили еще писатели? Того, что колхоз — это не просто коллективное хозяйство. Когда люди объединяются в артель, она за долгие годы вырабатывает как бы собственный характер и облик. Отличается от всех других артелей, как один человек отличается от другого. Если писатель пишет сегодня книгу о селе, ему надо изображать в неповторимой индивидуальности не только каждый персонаж, но и — колхоз. Мы дали свою премию Матсу Траату за «Танец вокруг парового котла» — он талантливый писатель, и книга его — большая литература, жаль, что вы не можете прочесть ее по-эстонски. У Матса зоркий глаз, он превосходно знает то, о чем пишет, но главным образом о временах ушедших. И — говорит правду, как бы ни была она жестока. Я сам ведь был первым председателем маленького колхоза, одного из тех, которые слились потом в большой колхоз имени Вильде,— ох, как трудно было нам начинать, как плохо поначалу мы жили... Я, знаете, видел русские кинофильмы, в которых сурово и правдиво показано, как начиналась и строилась колхозная жизнь. Запомнилась мне «Поднятая целина», особенно — «Председатель». И мне обидно: у нас в Эстонии нет таких картин. Как же так? А когда же будут снимать фильмы про новую, сегодняшнюю жизнь? Про ее хорошее и — противоречивое, про то, чего нам еще предстоит добиться? Лет через десять? Или еще попозже?

Знаете, я старый человек, и мне приятно и интересно читать роман или смотреть картину про дни моей молодости, например, ваш, Лейда Лайус, фильм «Родник в лесу». Смотришь — вспоминаешь. Но ведь не все в Эстонии так стары, как я! А молодым, уверяю вас, хочется увидеть в кино свою, значит — нынешнюю жизнь. Может быть, найти ответ на важные вопросы. Поучиться хорошему. Осудить скверное. Зачем же — все о прошлом и о прошлом... Вы со мной согласны, Лейда?

Что назрело? Человеческие проблемы. Они основа основ. Материальное развитие всегда опережало развитие морали, сознания. Сейчас это особенно справедливо, потому что никогда еще материальные условия жизни не менялись таким темпом.

По уровню производства эстонские колхозы и совхозы рванулись вперед невероятно. Но часто стимул работы у людей один — деньги, приобретательство.

Вот, взгляните: рядом с моей усадьбой — свинарник. Свинари выбрасывают оттуда грязь прямо на дорогу. В дождь людям ни проехать, ни пройти. А ведь они только так называются — свинари. У них в руках техника: и сил физических тратить не надо — сядь за руль, нажми педаль, машина очистит дорогу. Так нет, лень. Мелочь, вроде. Но — большая мелочь.

К чему я? К тому, что главная цель искусства — формировать самосознание каждого из нас как общественной личности.

В последнее время воспитывать молодежь стали много лучше. И умнее. Замечательная это выдумка — строительные отряды, студенческие и школьные. В них приучаются к добросовестному труду, к товариществу, к коллективизму. Помните, как сказал о коллективности герой Пауля Куусберга, старый Адам, наверно, мой ровесник? — Нурксе процитировал на память:—«Коллективность — дело хорошее, чертовски даже стоящее, когда все приходят к одному, а не когда все обязаны одинаково мыслить. Это только плодит лицемеров, а с ними далеко не уйдешь... Хуже всего, когда скопом лентяйся, свыкаются с тем, что кто-то другой ломает за тебя голову, решает и отвечает». А? Разумно? Вот в стройотрядах и воспитывается правильная коллективность. Скажите, пожалуйста, Лейда, на вашей студии не подумывают снять картину про студенческий отряд? Жаль.

И вот еще что я приметил: тот, кто лучше работает — не вкалывает, а именно р а б о т а е т, как разумный человек,— у того и мысли интересней и культурные запросы шире. Это по формулярам в нашей библиотеке обнаружить можно. Есть такая закономерность, да. Сотни колхозников уже не

могли бы жить без книги. Образовательный-то ценз приличный, особенно — у молодых. Восьмилетка почти у всех, у многих — аттестат средней школы. Немало парней и девушек учатся в вечерней школе, в техникуме. Люди близко к сердцу принимают наши литературные дела. Вокруг книг, выдвинутых на колхозную премию, бурлят горячие, иной раз — даже ожесточенные споры. А уж та, что премию получит,— наша общая гордость.

Так что мы, колхоз, производим не только молоко, мясо и хлеб, но и — общественное литературное мнение.

— Так, может, все-таки есть смысл, товарищ Нурксе, чтобы колхоз имени Вильде установил премию за лучший эстонский кинофильм? А? Вам бы и карты в руки!

Хейнрих Нурксе помолчал, размышляя. Потом неторопливо сказал:

— Видите ли.... наши колхозники — очень придирчивый народ! Не лучше ли нам с премией за кинофильмы пока что подождать?

### Глава третья, в которой слово берет человек с завода

В музее города Таллина, среди экспонатов, посвященных рождению и развитию крупной промышленности в столице Эстонии, есть скромное фото: заводские ворота, над ними, по проволочной сетке — буквы из металла: «Францъ Крулль и К°». Без этого имени не обходится ни одна книжка о революционном движении в царском Ревеле и Таллине времен буржуазной республики. Рабочие «Крулля» всегда были боевым отрядом эстонских пролетариев.

Нынешний машиностроительный завод — одно из крупнейших таллинских предприятий. И коллектив его славен и знаменит. Народ здесь высококвалифицированный, цену себе знает, потому что продукцию изготовляет разнообразную и сложную, и номенклатура часто меняется, в зависимости от заказов.

Здесь я мог бы, ненавязчиво продемонстрировав свою профессиональную наблюдательность, сообщить, что на месте былых ворот с сетчатой вывеской сейчас красуется административный корпус ТМЗ из стекла и, конечно же, бетона, что дало бы естественный повод и для лирико-философского отступления на тему о стремительном беге времени, ветрах перемен и неудержимых шагах прогресса. Но, наступив на горло песне, я молча проследую на заводскую территорию и войду в механический цех. Здесь первым делом мне бросится в глаза съемочная камера на штативе, а вокруг — несколько товарищей несомненно кинематографического облика.

Неужто «Таллинфильм» снимает ленту на главную тему, а я ничего не знаю?!

Минута — и все встало на свое место: это группа Эстонского телевидения работала над документальной картиной. Товарищи с ТВ, которым ведомо на заводе все и вся, охотно помогли мне — посоветовали, с кем поговорить.

...Токарь Лембит Каткусилд, депутат Верховного Совета республики, извинившись, попросил подождать — он показывает коллеге, как налаживать станок. Не скрою, ждал я с удовольствием, потому что наблюдать, как человек делает дело, которое любит и знает,— всегда приятно. Полчаса спустя Лембит, вытирая руки ветошью, подошел и снова извинился:

— В последние годы было не до кино. Восемь часов у станка, депутатские обязанности, занятия — только-только окончил техникум, семейные заботы — у нас растет малыш,— ни минуты свободной. И еще завод строил жилой дом, и каждый будущий новосел обязан был лично отработать 300 часов на площадке. Такое у нас правило. Зато я с квартирой! Вот теперь надеюсь смотреть фильмы чаще. Если будет что смотреть.

Какого сорта картин жду от «Таллинфильма»? Откровенно? Ну, если откровенно — я прежде всего за развлекательное кино. Уверяю вас, очень многие думают так же. После физического и нервного напряжения на работе, после всяких треволнений — а треволнений хватает!— хочется расслабиться, отдохнуть, повеселиться, отвлечься от будничных забот. Только одно условие: развлекательные фильмы не должны быть глупыми.

Глупых фильмов не люблю. Конечно, я не отрицаю и серьезные, проблемные картины. Могут ли они помочь решению жизненных коллизий? Вы имеете в виду всякие сложности прозводственной жизни? Что ж, вода и камень точит...

Вот так тезис И. Сермана насчет главного врага кинопроката — «напряженного бюджета времени» — предстал передо мною в своей конкретной подлинности... Ну, а что многие ищут в кинозале прежде всего отдыха, то это тоже реальность, от которой отмахиваться не стоит...

Следующая беседа — с бригадиром сборщиков Хансом Либликом, известным рационализатором, Героем Социалистического Труда. Он чуть ли не вдвое старше тридцатидвухлетнего Каткусилда, но в размышлениях их о кино немало общего.

— Эстонские фильмы?.. Многие видел. Но, честно говоря, они как-то не запоминаются. Хоть и смотришь внимательно. Вот веселая была картина «Озорные повороты». И — красиво снятая... Знаете, по-моему, в фильме обязательно должен быть напряженный, занимательный сюжет. Люблю хорошие криминальные картины. Приключения. Обыденность на экране наскучила. Пусть будет больше фантазии, вымысла, чтоб дух захватывало. Но не думайте, что мне безразлично, чем меня стараются увлечь. Вот американские ковбойские фильмы обычно сделаны лихо и ловко, но мне они не нравятся. Банальны. В кино нужна занимательность, но не банальность.

В Таллине в почете музыкальные фильмы, особенно с любовной интригой. Почему у нас их почти не делают? Несколько лет назад Таллинская студия выпустила «Дон-Жуан в Таллине» и «Украли старого Тоомаса». Но они, говоря откровенно, не пришлись мне по вкусу... По телевидению часто идут рекламные картины эстонского «Рекламфильма» — вот это действительно остроумно, смешно и музыкально.

Ну, если говорить обо мне, то меня лично больше всего тянет посмотреть про Отечественную войну. Я ведь и сам воевал. Может, потому... Есть удачные картины. «Освобождение», например. Но, странно — московские фильмы о войне видел, ленинградские, украинские, белорусские, литовские, узбекские, туркменские... только эстонских нет. А ведь тут, на нашей земле, такие были жестокие бои, и в сорок первом и в сорок четвертом. Такие подвиги!.. Оборона Таллина, бомбежки Берлина в самом начале войны — это ж с острова Сааремаа летали, прорыв кораблей Балтфлота в Ленинград... А путь Эстонского корпуса! Какие темы, какие сюжеты, какие герои... Не тронутый «Таллинфильмом» кладезь...

Или вот еще. Наступает индустрия, техника, мы все больше отрываемся от природы, почти не видим ее. Как бы нам не разучиться ее любить, ценить все живое... Много пишут и говорят об экологии. Так ведь проблема начинается с нас с вами, с нашего отношения к окружающему живому миру. Разве не так? Вот искусству и заняться этими вопросами... И еще, по моему разумению, нужны увлекательные картины о будущем, но не про фантастическую технику, технологию, а про людей, про человеческие отношения в будущем мире...

Однако, если вы хотите знать мое мнение, не вывезет никакая тема и никакой самый умный режиссер, если нет в фильме драмы, конфликта.

Вы полагаете, что наша беседа принесет пользу? Я имею в виду — пользу кино? Что ж, будем надеяться...

Эдгара Каура, начальника смены, я застал в цеховой конторе. На него спокойно и обстоятельно наседали двое рабочих — плечистые, могучие мужики в клетчатых модных рубашках, по покрою — несомненно от тартуского «Сангара», и в аккуратных комбинезонах: требовали работы. Нет материала? Это пусть у начальства болит голова. А они не намерены бить баклуши и терять деньги.

Едва ушли — появляется молоденькая женщина:

— Почему это у меня заработок упал? Норму сделала как обычно, а...

Успокоив работницу, Каур поднимает глаза на меня: дескать, а вам что? Узнавши, вздыхает. Но все-таки, пристроившись за приставным столом — чтобы не мешать другим, мы беседуем, а те, «другие», с явным интересом к нам прислушиваются.

— Не так давно я видел телеспектакль «Человек со стороны». Задел меня за живое — все там верно, все, как у нас. Бывает иногда так: 19—20 число, а мы еще не знаем, сможем ли выполнить заказ месяца — нет материала. Вместо пятидесятимиллиметровой стали дали семидесятимиллиметровую. Четверть века я на этом заводе, и по-прежнему больные места — планирование, снабжение, поставки от смежников. Подводим друг друга, материалы частенько достаем в обмен, хитрим, выкручиваемся. Коренного улучшения нет...

Кино для меня прежде всего — отдых. От забот, нервов, переживаний. И все-таки передавали вот одновременно по разным программам ТВ таллинский фильм «Венская почтовая марка» и «Твой современник», так я выбрал «Твой современник», хотя его уже видел раньше. Фильм будоражит, заставляет думать. Заканчивается девятая пятилетка, впереди — десятая, еще более ответственная. Партия требует от всех нас, работников промышленности, производить не любой ценой, а лучше, дешевле. Для этого нужно коренным образом улучшать систему управления и планирования. Об этом Леонид Ильич Брежнев говорил неоднократно. Авралы надоели — и бессмысленны они. Хорошо, что кино вроде бы начало замечать коренные вопросы жизни страны. Эстонское кино? Вот об эстонском хорошего не скажу. Хотя как эстонцу мне это досадно. Одна из немногих картин «Таллинфильма», достойных серьезного отношения,— «Последняя реликвия». Да, да, хотя она историческая и приключенческая. Наводит на неожиданные мысли, которые относятся не только к стародавним временам. Таллинская студия, наверно, полагает, что ее дело — выпускать картины на сугубо национальном материале. На самом же деле большинство ее фильмов — не национальные, а псевдонациональные. Да, именно так я считаю! А что касается наших сегодняшних проблем, ежедневных забот, всего того, чем живет большинство людей, то их эстонское кино вовсе игнорирует.

Недавно Кяспер снял картину «Опасные игры». Тема благородная — война, Сопротивление. А вызывает фильм только досаду. «Не ходите»,— говорят те, кто уже видел, тем, кто еще не смотрел. Потому что это профанация темы. Липа.

Когда эстонское кино начиналось, оно нередко грешило фильмами лакировочными, бодряческими. От таких картин наши кинематографисты теперь отказались. Но к серьезному, глубокому исследованию еще не пришли. Недавно шумели споры вокруг фильма Калью Комиссарова «Необычный случай». Судить по этим спорам — наконец-то у нас появилась остропроблемная картина. Посмотрел — расстроился. По-моему, там — псевдопроблема. Буря в стакане воды. Хотя намерения у режиссера были самые наилучшие. Он прав в одном — молодежные проблемы нуждаются в пристальном внимании искусства...

Тут бешено зазвонил телефон, одновременно — другой, призывая Эдгара Каура вернуться к прозе жизни. И, уже сняв трубку, Каур сказал мне «под занавес»:

— Обратите внимание, кстати, что идет в кинотеатрах — чтобы посмотреть хороший фильм, его еще надо суметь «поймать»!

●

...С 28 июля по 23 августа на экранах Таллина, переходя из кинотеатра в кинотеатр, шли «Декамерон-40» и «Марыся и Наполеон», «Большая прогулка» и «Шантаж», «Сестра Керри» и «Хлеб, любовь и фантазия», «Парижские тайны» и «Женщины и берсальеры», «Казимир» и «Кабриола», «Прекрасные времена в Шпессарте» и «Три мушкетера», «Укрощение строптивой» и «Господин Крюшо в Нью-Йорке», «Белая роза» и «Путь в полутьме», «Африканские слоны» и тут же — «Слоны — мои друзья». В этом списке есть и хорошие картины. Но, согласитесь, «набор»,

если брать его в целом,— бесконечно далек от проблем дня. К тому же, большая доля картины — «вторичного» (если не «третичного») проката. Не мудрено, что по экранам проходили они транзитом, не задерживаясь в одном и том же кинотеатре надолго. Погоду делали скопом.

«Индивидуальные» же рекорды — и по длительности и по «массированности» проката — поставили «Похождения красавца драгуна», «Не обманывай, дорогой», «Она и дьяволы» — ленты настолько определенного сорта и уровня, что не хочется тратить время на их характеристику.

Премьера «Похождений» состоялась сразу в трех «точках», среди них — во втором по величине городском кинотеатре «Сыпрус». Вскоре плацдарм расширился до четырех залов, потом, правда, чуть сузился, но с этого плацдарма фильм наступал ни много ни мало 11 дней. Примерно такова же была судьба родной сестры «Драгуна» — картины «Не обманывай, дорогой», которая не сходила с экрана в нескольких кинотеатрах 13 дней.

А вот эпизод — он, на мой взгляд, весьма характерен для политики эстонского кинопроката.

В один и тот же день в «Сыпрусе» вышли на экран «Встречи и расставания» О. Агишева и Э. Ишмухамедова, фильм серьезный и современный по проблематике, и двухсерийная египетская мелодрама «Она и дьяволы». Одновременно премьера этих картин состоялась еще в двух кинотеатрах. Сначала узбекский фильм в «Сыпрусе» демонстрировался на трех сеансах (вечерний из них один), а «Она и дьяволы» — на четырех (занимая, следовательно вдвое больше экранного времени). А дальше события развивались так. Уже три дня спустя «Сыпрус» стал для «Встреч и расставаний» единственным экраном, сеансов же осталось лишь два. А на восьмой день узбекская картина и вовсе исчезла из программы. Дешевая же мелодрама, триумфально захватывая площадку за площадкой, портила зрительские вкусы две недели...

Тут самое время упомянуть и эстонскую кинорекламу.

Вот наклейка в троллейбусе, на уровне глаз пассажиров:

«Она и дьяволы», АРЕ.

Гордая девушка мстит за убийство своего жениха».

Другой вариант наклейки:

«Героиня не смывает кровь жениха с автомобиля до тех пор, пока ей не удается отомстить его убийцам».

Рекламный плакат румынского цветного фильма «Путь в полутьме» в оживленном подземном переходе у вокзала — аннотация на сей раз в двух «редакциях», русской и эстонской:

русская — «История несостоявшейся любви»,

эстонская (в переводе) — «Летний роман стенографистки и инженера».

Вот и приходит на ум — а не грешил ли И. Серман ведомственной пристрастностью, когда объяснял мне, что кинопрокат делает ставку на «честную рекламу»?!

Впрочем, отступление о прокате затянулось. Вернемся на Машиностроительный завод.

●

Покинув цех, где телекинооператоры продолжали колдовать у камеры, я прошагал знакомой уже дорогой к административному корпусу, поднялся на второй этаж и постучался к секретарю заводского парткома. Рональд Метсар говорил по телефону, стоя за столом в своем кабинете-пенале, а услышав, что меня привело, глянул на циферблат и вздохнул — о, это очень интересная тема, и он мог бы рассказать мне занятнейшую историю — байку, да?— но, к сожалению, ему надо торопиться... Пять минут? В его распоряжении, как это ни обидно, всего три минуты. К тому же, рассказ требует настроения и обстановки... Так что он просит его простить... Встретиться еще раз, специально? Ну, что ж, это вполне возможно. Он будет ждать моего звонка. Можно на завод, а можно и домой...

Заинтригованный нерассказанной киноисторией, я позвонил Метсару следующим же

утром. Мы встретились в уютном, тихом кафе Дома инженера и техника. И стал раскручиваться разговор...

— Можно порассуждать, чего бы хотелось от студии «Таллинфильм», посетовать — чего нет в ее продукции, но очень трудно анализировать сделанное в целом. Именно потому, что оно воспринимается некой россыпью, а не как ц е л о е. В эстонском кинематографе — в тематике, в стилистике — нет закономерностей. Рывки то в одну, то в другую сторону. А если так — значит, нет последовательного движения. Вот и невозможно уловить тенденцию, найти характерные ошибки, что-то — в меру своего понимания — посоветовать.

Вы посмотрите; то идет полоса классики, то — приключенческих лент, то вдруг — косяк легковесных комедий, то — отряд детских картин... Бывает и хуже: вроде бы берутся за острую тему, но решают ее поверхностно. Прежде всего имею в виду «Заблудших». Вот если б авторы заглянули в корень, отбросили испытанную схему и попытались художественными средствами исследовать явление в его сегодняшнем виде... А в этой картине юноши с бухты-барахты убивают товарища, потом бегут в Швецию... Да ведь это же ситуация первых послевоенных лет, когда в Эстонии шла жестокая классовая борьба, в лесах скрывались и зверствовали банды националистов. Давнее прошлое! Позволительно ли так безответственно переносить это навсегда ушедшее прошлое в наши дни?! Словом, неудача фильма еще раз показывает, что тема борьбы с националистическими пережитками, острая и нужная, требует от художника величайшего такта. Того самого такта в отношении к национальному вопросу, о котором неоднократно напоминал коммунистам В. И. Ленин...

По мнению Метсара, эстонской киностудии надо было бы прежде всего твердо определить направления работы. И браться за то, что присуще Эстонии, не повторять то, что уже сделано на других киностудиях.

Общество нынче нуждается в людях, до тонкости знающих свое дело. В Эстонии нашли удачные методы обучения и воспитания рабочей смены, хотя и здесь налицо острые, трудные коллизии. Оттолкнулись бы кинематографисты от этой эстонской реальности, вдумались в то, как «выняньчивают» в молодых людях социалистическое отношение к труду и как эта работа влияет на рост производительности труда в промышленности Эстонии. Сняли бы картину про молодого человека, который только-только вступает в самостоятельную трудовую жизнь. Нет, нет, он вовсе не призывает гальванизировать дурной памяти «производственные» фильмы. Он имеет в виду душу человека, развитие личности в нынешних социальных условиях — именно это территория искусства! И конечно же, он убежден, художественный фильм не должен воздействовать только на разум — прежде всего на чувство! Затрагивать души! Взращивать любовь к труду — любовь не только от ума, но и от сердца.

А вот еще... Ему хотелось бы увидеть спортивный эстонский фильм, может быть, острый, спорный. Ведь гармонический человек — общая цель и искусства, и спорта, и труда. Разве не так?..

...Тут я вклинился в монолог Метсара и напомнил насчет той самой занятной байки, уж очень мне не терпелось ее услышать. Но Рональд сказал, что торопиться нам некуда, а я перебил его в важном месте.

— Я понимаю так,— продолжал он медлительно, негромко, словно рассуждая не столько со мной, сколько формулируя выношенные мысли для самого себя,— искусство не вправе только ф и к с и р о в а т ь. Его дело — проникать в глубь явлений, как турбобур — в нефтеносные пласты, искать корни, заставляя зрителя д у м а т ь. Если хоть один человек из ста, выйдя из зала, задумается по-настоящему — уже неплохо. Я навсегда запомнил одну фразу Леонида Ильича Брежнева — он написал, что киноискусство должно б у д и т ь м ы с л ь. Вот этого-то как раз эстонское кино, как ни обидно, не умеет.

Что такое художник? О, искусство — тонкая материя... По-моему, художнику надо быть немножко дипломатом. Да, да. Показывать широкому зрителю т о и т а к, что и как

тот хочет видеть, но постепенно двигаться вперед, чтобы зритель, незаметно для самого себя, тоже понемногу шел за художником... А у нас частенько бывает иначе: либо художник так далеко отрывается от массы с ее уровнем эстетического развития, что масса просто его не понимает, либо, как говорил Ленин о Демьяне Бедном, идет слишком за массой. А надо, по его же словам, идти немного впереди массы. Иначе вовсе не дашь свежей пищи сердцам и умам.

По-моему, это особенно существенно для киноискусства. Ведь фильм делается для миллионов людей и должен быть понятен «низшим» по эстетическому уровню слоям, но и не показаться примитивным — «высшим».

А знаете, когда кино дает мне наслаждение? Если я ухожу из театра со свежей мыслью, свежим чувством. И — если спектакль, фильм вызывает н а с п о р. Жена или товарищ выскажут свое, я — свое... Спор — это жизнь! Спор — путь не только к истине, но — к самому себе. Нет спора — значит, произведение искусства ни к чему... А эстонские фильмы ничего для спора не дают. Исключения — редкость.

Недавно мы пригласили к себе эстонских художников-авангардистов. Выставили их работы в клубе, а потом обсудили. Ну и бурная получилась встреча! Наши парни говорили прямо, без дипломатии. Я очень понимаю художников — им было обидно, ведь любая вещь выношена в душе, в картину вложены мысли, чувства, собственно — вся личность мастера. А тут какой-то работяга, который и говорить-то толком не умеет, «наводит» критику. Художники отвечали, тоже не стесняясь, резко спорили с оппонентами на своем, профессиональном языке. И думаю, из этой встречи-спора извлекли пользу обе стороны. Художники непосредственно узнали мнение зрителей. Как бы они к этому мнению ни отнеслись, задуматься, поразмышлять — уверен!— оно их заставило. Рабочие же получили опыт активного восприятия искусства, отстаивания своего мнения, дискуссии с профессионалами.

Конечно же, творя, художник выражает себя. Но, выражая себя, он должен выражать и свое время. Здесь провести грань между субъективным и объективным очень трудно. Если художник не вкладывает в работу свое «я», личное мировосприятие, это будет не творчество, а холодное ремесленничество. С другой стороны, коль скоро в художестве нет ничего, кроме самовыражения, оторванного от чувств и мыслей других людей,— такое искусство оставит зрителя равнодушным, не вызовет сопереживания. Извините, может быть, мои рассуждения — самодеятельная философия, но я так чувствую.

Скоро мы устроим подобный же диспут со скульпторами, у нас есть своеобразнейшие мастера. Потом—встречу рабочих с дизайнерами.

По-моему, это удачный способ приобщения людей к искусству, эстетического формирования рабочего, преобразования его в современную интеллектуальную личность. Одна из дорожек к коммунистическому человеку. Мы бы с удовольствием приняли у себя эстонских кинематографистов, но... с чем они придут? О чем с ними спорить? А?

...И снова я попытался подтолкнуть Метсара к той, заветной истории. Однако он посмотрел на часы, потом — на меня. И сказал, что, пожалуй, сегодня уже поздно.

— Зачем же вы меня интриговали, Рональд?

Метсар позволил себе чуточку улыбнуться:

— Мне очень хотелось, чтобы вам очень захотелось со мной поговорить. А байка от нас не уйдет — в другой раз!

### Глава четвертая, которую можно назвать научно-технической

Таллин — единственная столица союзной республики без университета. Эстонский университет поместили в Тарту. Так было решено в 1632 году и с тех пор не перерешалось.

Зато в Таллине есть Политехнический институт, высшее учебное заведение с весьма высокой репутацией. Здесь, в институтском городке, окруженном живописным парком, уже много лет работает студенческий киноклуб.

Наставник и старший друг киноклубников — заведующий кафедрой теоретической механики ТПИ, доктор наук, профессор Георг Гольст, человек, вот уже полвека фанатически преданный кинематографу. Профессор пригласил двух активистов клуба — по каникулярному времени больше никого найти не удалось,— и в помещении кафедры состоялся обмен мнениями.

Вот краткая запись беседы.

Г. Гольст. К сожалению, приходишь к выводу, что руководители эстонского кинематографа не понимают, что кино — искусство сугубо современное, что оно не может существовать, не истолковывая прежде всего свою эпоху. Эстонское же кино не говорит ни эстонцам — о современности, ни зрителям вне республики — о нынешней Эстонии.

А возможно, виной тому не просто непонимание этих истин, но боязнь остроты, сложностей и противоречий реальной жизни?

По моим наблюдениям, интеллигентная эстонская молодежь, студенты эстонского фильма не признают. Быть может, за исключением «Весны», снятой по книге О. Лутса, прошедшей через детство каждого эстонца, да «Последней реликвии». Даже такая добротная лента, как «Родник в лесу», в этом кругу успеха не имела, отраженная в фильме жизнь старой эстонской деревни молодую интеллигенцию не волнует. За это ее упрекают старшее и среднее поколения, которым события, связанные с нелегким переходным периодом от Эстонии буржуазной к Эстонии социалистической, близки и понятны.

Видите ли, большая часть зрительской массы в республике привыкла воспринимать кино как развлечение. И на этих настроениях основана вся прокатная политика. Мало — точнее, ничего не делается, чтобы скорректировать настроение зрителей в пользу фильмов серьезных, глубоких.

То, о чем мы сейчас говорим, говорилось многократно. Требовали от студии перейти к современной тематике. Восклицали, что под носом у «Таллинфильма» бурлит жизнь, в которой столько увлекательного, острого, противоречивого, удивительного. Упрекали эстонское кино в том, что оно, облюбовав патриархальную деревенскую жизнь прошлых времен, закрывает глаза на опыт развития современного эстонского села. Приводили такую, помнится, деталь: в республике наметилась поразительная тенденция — тяга горожан к переселению в деревню. Конкурс в Эстонскую сельхозакадемию стал куда выше конкурса в наш институт. Можно ли таким процессом не заинтересоваться художникам кино! Но — не интересуются, не пытаются даже вникнуть! Словно на другой планете живут...

Тийт Мерисалу, ассистент кафедры, вице-президент киноклуба ТПИ. А по-моему, в сравнении с тем, что было 4—5 лет назад, продукция «Таллинфильма» стала все-таки лучше. Появилось несколько неплохих экранизаций. Но, конечно же, тематика остается по-прежнему ограниченной. И самое печальное — прав профессор Гольст — напрочь отсутствует сегодняшний день. Не удается и уловить преломление прошлого в настоящем. А ведь надо рассказать хотя бы о борьбе с «лесными братьями», окончательно сорвать с них флер «романтики». Идеологически острую тематику этого плана пытались затронуть только «Заблудшие». Намерение — превосходное: сделать фильм о тех, кто колеблется, не обрел еще прочной идейной почвы. Но в воплощении темы, на мой взгляд, многое оказалось искусственным, деформированным: исключительное изображено как основное, а главное, коренное вовсе отсутствует. Быть может, сказалась молодость режиссера? Или — сценаристы не знали по-настоящему сегодняшнее положение дел в республике? Но факт остается фактом: суть явления не вскрыта.

Игорь Жуковец, инструктор Октябрьского РК КПЭ, член совета киноклуба. Определенное охлаждение к старой национальной культуре — тенденция всеобщая. Потому что идет диффузия, взаимовлияние культур.

Г. Гольст. Это неточно сказано. В старой эстонской культуре есть много ценного,

такого, что следует воспринять. Есть и дурное, устаревшее, от него, понятно, мы отказываемся. Но вот как раз хорошие традиции эстонской культуры эстонское кино популяризует плохо. А отстало-патриархальные нередко смакует.

И. Жуковец. К фильму «Заблудшие» я не отношусь так нетерпимо, как Мерисалу. Думаю, что Комиссаров достаточно убедительно изобразил эстонскую эмиграцию в Швеции..

Т. Мерисалу. Нет, и эмиграцию он, по-моему, показал с налетом дурных штампов.

И. Жуковец. Не могу согласиться. Но согласен с тем, что эстонское кино не принимает во внимание специфику жизни в республике. В частности — настроения молодежи, ее проблемы.

Т. Мерисалу. Интересные коллизии, заслуживающие внимания кино,— в студенческих стройотрядах. Какую яркую пьесу на этом материале написал М. Шатров — «Лошадь Пржевальского». Острые социальные проблемы всего общества там — как в капле воды!

И. Жуковец. Студенческой тематикой в кино и не пахнет — не только в эстонском, но и во всесоюзном...

Т. Мерисалу. Некоторые кинематографисты убеждены, что в застое на «Таллинфильме» виновато его руководство.

Г. Гольст. В эстонском кино не любят критики. Пленумы союза, как правило, проходят гладко, без острых углов...

...Н-да... хлопотно, должно быть, эстонским кинематографистам с такими зрителями. Только, похоже, кинематографисты не очень прислушиваются к их мнению... Не вступают с ними в прямой диалог...

●

На углу бульвара Ленина и площади Красных эстонских стрелков — обыкновенный современный дом. Здесь — цитадель науки, без которой НТР немыслима: Институт кибернетики эстонской Академии наук.

Хотя история советской кибернетики коротка, образ ученого-кибернетика в искусстве успел обрести вполне определенные параметры. Молод. Элегантен. Спортивен. Ироничен.

Будучи противником стереотипов, я все же не могу не повторить со смущением те же данные: член-корреспондент Академии наук Эстонии Борис Тамм — увы!— молод (едва за 40), элегантен, спортивен (прежде всего — теннис) и, представьте себе, ироничен.

Едва я успел объяснить Тамму, что мне от него надо, как дверь распахнулась, в кабинет шагнул парень под тридцать и с ходу атаковал директора. Он говорил напористо, тыча в толстый том, Тамм отвечал не менее убежденно, температура разговора повышалась с каждой секундой. О чем шла речь, я не понимал, и, судя по таблицам и формулам в томе, не понял бы, даже если б речь была русской. Запахло рухнувшим интервью. Но тут молодой человек захлопнул книгу и покинул кабинет так же стремительно, как появился. А Борис Тамм, как ни в чем не бывало, вернулся к русскому языку и проблемам эстонского кинематографа.

О кино он судил резко, определенно, как о предмете вроде бы и стороннем, но включенном в систему его интересов. И — подспудно — тревожащем.

— В кино я профан. Зритель как все. Но лет пять назад, перед съездом кинематографистов Эстонии, друзья подбили меня написать статью об эстонском кинематографе для «Сирп я вазар». Написал. Статья была резко критическая. Но деловая, без особых эмоций. Недавно перебирал свой архив, попал мне в руки номер газеты с той статьей. Пробежал ее. И обнаружил, что ее, без каких бы то ни было коррективов, можно публиковать и сегодня. Ничего в эстонском кино за это время не изменилось.

У нас развитая художественная традиция, интересный театр, сильная и своеобразная литература, отнюдь не обижены талантами пластические искусства,— вы, кстати, уже были на Триеналле графики?— несомненные успехи в музыке... Уверенно и своим оригинальным путем развивается кинодокументалистика, блестящая мультипликация...

А художественного кино — почти нет.

В республиках Средней Азии полвека назад

не было театра и почти отсутствовала профессиональная литература, а живопись вообще была под запретом ислама. Так что искусство экрана синтезировать было вроде бы не из чего. Оно возникло там словно бы вопреки всему мировому опыту разития кино. А сегодня там существует кинематограф зрелый, профессиональный, он знает, что хочет сказать, и умеет говорить с умом и талантом. Я видел превосходные фильмы — «Чрезвычайный комиссар», «Выстрел на перевале», «Рабыня», «Невестка». И, конечно, «Лютый» — мирового уровня работа.

В Эстонии — все наоборот. Парадокс!

В чем же дело?

Позволю себе провести параллель между эстонским игровым кино и эстонской наукой.

Технической науки в буржуазной Эстонии не было вовсе. Она началась только в советское время. С нуля. Конечно, в своей маленькой республике мы развиваем не все отрасли научного знания, а лишь некоторые. Зато уж в этих направлениях мы, скажу без хвастовства, пытаемся быть не только на всесоюзном, но на мировом уровне.

По-видимому, эстонская Академия наук (она, кстати, возникла, примерно в то же время, что и национальное художественное кино) повела работу по развитию науки более обдуманно и целенаправленно, чем художественные круги — работу по созданию и развитию кинематографа.

А начинать следовало с того, с чего начали мы — с подготовки талантливых кадров высокой квалификации. Если нет влюбленных в свое дело профессионалов — фильмов не будет.

В своей статье я рекомендовал тщательно и научно проанализировать ситуацию. Не надо ждать, писал я, чтобы ВГИК спорадически присылал в Таллин готовых и способных режиссеров. Надо постоянно искать и находить таланты еще в средней школе. Пестовать их, ухаживать за ними, а потом уж посылать их учиться, с тем чтобы по окончании ВГИКа они вернулись на «Таллинфильм».

Вот мы в Институте кибернетики... Вы думаете, мы берем на работу выпускников вузов, которых к нам по распределению присылает Госплан? Отнюдь! Нам нужны именно те молодые специалисты, которые нам нужны — совершенно конкретные люди, с определенными профессиональными и личностными качествами, а не обезличенные цифры из госплановской раскладки. Мы постоянно и организованно ищем таких потенциальных сотрудников, находим, помогаем их готовить.

Боюсь, ничего подобного нет в эстонской кинематографии. Иногда я думаю, что там опасаются прихода молодых талантов. Талант ведь не всегда удобен, он склонен отстаивать свое, конфликтовать, спорить. Вот при вас мы схватились с одним нашим сотрудником. Спор шел на довольно-таки высоких нотах, не правда ли? Рядовой эпизод. Вчера мы тоже с ним сошлись «врукопашную». Это нужно. Иначе застой.

Знаете ли, я пришел к выводу: ища корни того или иного явления, мы часто склонны перемудрить. А корни весьма просты.

Возникла, к примеру, острая коллизия. Что с ней делать? Думать над ней нет времени. Да и не хочется. Потому что надо будет решать. А решать хлопотно. И рискованно. Того и гляди, придется бороться. Борьба же штука опасная. Хорошо, если окажешься со щитом. А если — на щите? Гарантий-то нет...

Не похожие ли настроения определяют атмосферу в коллективе Таллинской студии? Конечно, я посторонний, очень посторонний. Но, уверяю вас, существуют косвенные методы анализа, измерения параметров такой атмосферы.

Мне знакомы несколько молодых людей, которые детьми стали играть в картинах «Таллинфильма»: их родители — мои друзья. Причастность к киномиру, согласитесь,— не совсем обычная деталь биографии для юного человека. Деталь эта накладывает свой отпечаток на формирующуюся личность. Отношение знакомых мне юношей к работе, жизни, ранговая система их ценностей позволяют судить, каким именно было воздействие. Родители — прекрасные люди, трудолюбивые, преданные делу. А дети... У детей главное правило — давать минимум, получать макси-

мум. Они х в а с т а ю т, как легко им было работать на студии, как, шутя, они зарабатывали большие деньги. Богемный образ мыслей...

Мое личное впечатление — в коллективе студии не все благополучно. Конечно же, сужу в первую очередь по фильмам.

И я вот думаю — не стоит ли, например, пригласить в помощь мастеров из других республик, где кино — на хорошем уровне?

Но, может быть, некоторым товарищам в кинематографе не по душе «призывать варягов»? А по мне — бояться тут нечего. Взаимообмен в любой области — всегда на пользу. Почему эстонский театр, уровень которого несоизмерим с уровнем эстонского кино, часто приглашает режиссеров, художников со стороны? Не так давно у нас поставили спектакли молдавский режиссер И. Унгуряну, латвийский — А. Шапиро. Литовский режиссер В. Жалакявичус снимает ленты на «Мосфильме». Русские студии приглашают эстонских актеров — Л. Ульфсака, скажем, Ф. Юрно, не говоря уж о Ю. Ярвете.

Словом, «варяги» в наше время — понятие весьма относительное. И делать из них жупел — нечего. Что бы ни горело в первой ступени ракеты, важно лишь одно: чтобы вторая ступень летела!

Тематика? Верно, возможности эстонской студии ограничены. Но не они мешают откликаться на веяния эпохи.

Прошу прощения, но опять — параллель с наукой.

Мы, ученые, знаем, что нельзя науку делать по абстрактным директивам. Конечно, наука планируется. Но что в основе планирования?

А вот что: мы определяем направления по в е д у щ и м ученым. Есть физик, который занимается тем-то и тем-то? Значит, надо дать ему все возможности для работы, независимо от того, нужна ли эта тема Эстонии с е г о д н я. Она нужна Советскому Союзу, науке, и незачем приказывать этому ученому делать что-то другое.

В искусстве тоже, уверен, надо «танцевать» от л и ч н о с т е й, которые видят перспективы искусства и соотносят их с движением жизни.

И, конечно же, «Таллинфильм» должен сконцентрироваться на современности — в широком смысле слова. Здесь — бескрайний спектр тем на вкус любого одаренного и увлеченного сценариста и режиссера. Психология современного человека. Человек в производственной сфере. Человек и общество. Духовный мир личности. Любовь. Проблемы коллектива. Нравственность и наука.

Заметьте — все это вовсе не только эстонские проблемы.

Позволю себе пример. Множество эстонских судов — государственных и колхозных— ловит рыбу вдалеке от родины. Подолгу не возвращаясь на берег. Какие сложные и острые коллизии возникают в таком замкнутом коллективе! Какие нужны выдержка, стойкость, солидарность, дружелюбие. Как неожиданно могут раскрыться свойства того или иного человека. Отчего до сих пор никто не взялся за такой срез жизни? Все, что делалось на «Таллинфильме» о рыбаках,— все это уныло, монотонно, пронизано патриархальностью, обращено в прошлое, страшно далеко от конфликтов времени.

Не спорю, экранизация старой классики — тоже полезна. Но можно ли делать ее краеугольным камнем национального кино?

Вспоминаю ленфильмовскую картину «Степень риска»: какие мощные драматические конфликты, оказывается, таит в себе современная медицина! А ведь в Эстонии — плеяда поистине замечательных врачей. Представьте себе человека под шестьдесят, моложавого, излучающего энергию доброты. Таков профессор Гаврилов, который после войны, на совершенно пустом месте создал эстонскую онкологическую школу. Я хорошо осведомлен о том, как это происходило: несколько моих друзей по школе работают у профессора Гаврилова. Поистине титаническая работа, работа-сражение — не только за человеческие жизни, но и за новое строительство, за средства, за приобретение современного оборудования. Через день профессор лично производит наиболее сложные операции. Грань жизни

и смерти, надежда и отчаяние, трагедии высокие и грозные... Как можно художникам проходить мимо — не понимаю, не понимаю...

Гаврилов — не исключение. Он образец человека, который основал д е л о и ведет его от нуля; дело, прежде не существовавшее, но оказавшееся необходимым обществу. Он же «просится» в герои экрана!

По-моему, основное в любом деле — создать свою к о м а н д у. Вот такой к о м а н д ы нет в эстонском кино. И покуда ее не будет — стагнации суждено продолжаться.

Эстонский кинематограф — система с отрицательной обратной связью. Например, писатели, особенно молодые, не хотят работать для кино. Ведь достойных партнеров-режиссеров у писателей в кино почти нет. Поговорите с Эном Ветемаа, Матсом Траатом, Арво Вальтоном... Странная киносудьба у этих замечательных авторов!.. К творчеству Э. Ветемаа «Таллинфильм» обратился лишь однажды, и слава богу, что однажды. Потому что режиссер В. Кяспер, поставив фильм «Реквием для губной гармоники», исказил литературную первооснову — «маленький роман» Ветемаа, перевернул идею писателя вверх ногами. По сценарию А. Вальтона был сделан лишь фильм «Последняя реликвия» — удачный, но весьма далекий от главных тем писателя. Все остальные попытки провалились. Ничем окончилась длинная история с работой над фильмом «Танец вокруг парового котла» по сценарию М. Траата. Заметьте: М. Траат и А. Вальтон, помимо всего, профессиональные сценаристы. Кстати, у них совсем иная судьба в театре — крупными событиями явились постановки в театре им. Кингисеппа «Ужина на пятерых» Э. Ветемаа и того же «Танца вокруг парового котла». Примечательно, что «Танец» осуществил штатный режиссер «Таллинфильма» Григорий Кроманов... Нужен ли комментарий?..

И с большей частью зрителей у эстонского кинематографа тоже отрицательная обратная связь. Потому что художественная продукция «Таллинфильма» не выполняет главную задачу киноискусства — не будит в массовой аудитории творческую мысль.

**Глава пятая, которая повествует о танце с анкетами**

Колхозный автобус «Львов» мчался по шоссе номер четыре общегосударственного значения. Впереди бежала командорская машина — «Жигули» Тойво Терасе, заведующего отделом культуры колхоза. Время от времени Тойво делал бросок в сторону, а потом неожиданно вновь возникал в поле нашего зрения. И тогда автобус тормозил, зав. отделом культуры выскакивал из «Жигулей» и перегружал к нам ящик с какой-нибудь снедью. И — снова в путь.

Мы ехали на берег благословенного залива Лахепере, в Лауласмаа, где отделение «Норд» рыболовецкого колхоза имени Кирова устраивало нынче праздник «Танец сквозь ночь».

Поскольку описание праздника явно выходит за рамки этой статьи, скажу лишь, что он был весел и непринужден, что такой «капустник» и такой концерт сделали бы честь любому артистическому клубу, что уютное и милое застолье не омрачилось ни одной нетрезвой физиономией и что танцы на поляне под хороший джаз и вправду просквозили ночь до рассвета...

Еще примечательно: в этом, казалось бы, вполне молодежном мероприятии участвовала — да еще с каким пылом! — отнюдь не одна лишь зеленая несемейная молодежь.

А конферансье-затейник, коверный-шут, среднего возраста мужчина, обладатель несомненного сценического дара, оказался, к нашему вящему изумлению... 66-летней колхозной буфетчицей Айно Воог!

Праздник был хорош. Но меня привлек к нему еще и особый интерес. Мы с Тойво и комсоргом колхоза Прийтом Кортсом договорились во время праздника раздать участникам наши анонимные анкеты. Собрать мнения об эстонском кино.

А прелюдией был наш недолгий разговор с Тойво в отделе культуры, на втором этаже новехонького роскошного — не подберу другого слова — здания правления колхоза имени Кирова.

— Главный минус в наших картинах,— сказал Тойво,— отсутствие яркой, увлекающей личности нашего современника. Художник, мне кажется, должен видеть то, чего не видят другие. Много ждут от тематики, и по-моему, дело не столько в теме, сколько в том, что за фигура стоит в центре фильма. Позволю себе назвать трех людей — не знаю почему, но в моем сознании они заняли какие-то «опорные точки», персонифицируя три периода нашей недавней истории. Рудольф Маяк, старый коммунист, в прошлом — работник Смольного, сотрудник Сергея Мироновича Кирова. Человек сильной воли, мысли, накала чувств, настоящий революционер, он произвел на всех нас колоссальное впечатление. Другого я знаю только по маминым рассказам. Он организатор первой в Эстонской ССР МТС. Немцы расстреляли его, привязав в жерлу пушки. Третий — чуть ли не самая популярная личность в нашем колхозе. Он один из тех, кто своим тяжелым трудом, принося жертвы, преодолевая многочисленные трудности, закладывал фундамент сегодняшней богатой жизни. Богатой и материально и духовно. Зовут его Иоханнес Ласт, ему присвоено звание заслуженного колхозника, долгие годы он возглавлял наше отделение «Норд», а сейчас — на пенсии. Ласт — невозможно беспокойный человек, до всего и до всех ему есть дело. Авторитет его в «Норде» непререкаем. Он там — неофициальный старейшина, мудрый третейский судья, общая совесть. Без энтузиазма таких, как Ласт, мы ничего не смогли бы сделать... Зачем я о них рассказал? Потому что вы не сможете припомнить героя эстонского кино, который был бы под стать этим людям...

Вот после этого разговора Тойво и предложил: раздать на празднике «Норда» анкеты. Составили вопросник. Размножили на колхозном ротаторе. Участники праздника в момент расхватали листки... И вот они передо мной — анкеты, заполненные людьми разного возраста и образования, колхозниками и служащими. Приведу самые характерные точки зрения, коснусь примечательных тенденций.

Говоря о художественной продукции «Таллинфильма» в целом, треть ответивших совершенно категорически заявила, что продукция их не удовлетворяет. А сравнивая эстонскую студию с другими киностудиями, писали: «Очень многие сильнее «Таллинфильма», «Почти все лучше нашей», «Таллинфильм» — самый слабый». Однако и те, кто эстонскому кинематографу поставил оценку «удовлетворительно», высказали студии серьезные претензии.

Характерна такая запись: «Если бы «Таллинфильм» был немножко ближе к жизни, если бы у его работников было хоть немножко больше желания ставить хорошие фильмы, тогда результаты были бы скоро видны». Интересно, что в ряде анкет «Таллинфильму» ставили в пример не только соседнюю Литовскую студию, но и кинематографии республик Средней Азии.

Были и другие точки зрения: «Если выстроить все советские студии в ряд, Таллинская будет где-то в середине», «Таллинфильм» — не хуже других» и даже — «На других студиях делают фильмы хуже эстонских». Своеобразно такое рассуждение: «У студии «Таллинфильм» есть и хорошие и плохие фильмы, как у всех студий. Но поскольку мы выпускаем очень мало художественных фильмов, то каждый — событие. И конечно, если неудача— тогда и шума больше. Считаю себя некомпетентным давать оценку студиям. У нас в стране выпускают немало плохих фильмов, так что такие, как «Украли старого Тоомаса», еще можно считать средней картиной».

Обращает внимание, что в перечне самых удачных эстонских фильмов фигурирует всего 6 лент — из более чем 50 художественных картин, произведенных «Таллинфильмом». Причем, и «противники» и «сторонники» студии в качестве понравившихся называют практически одни и те же фильмы — «Что случилось с Андреусом Лапетеусом?», «Весна», «Гладиатор», «Последняя реликвия», «Кровавый камень», «Родник в лесу». Объясняя, чем привлекли их эти фильмы, указывают: «В них есть мысль», «Есть о чем думать».

Но, пожалуй, самое существенное в анке-

тах — это распахнутый веер предлагаемых тем, жанров:

«Хотелось бы смотреть психологические фильмы, видеть на экране современную жизнь, вопросы, которые волнуют нас каждый день» (служащий, 55 лет)...

«Покажите вступление юного человека в жизнь» (колхозник, 27 лет)...

«Хочу увидеть рабочего человека в труде» (колхозник, 29 лет).

«Больше исторических фильмов, чтобы молодое поколение не забыло историю своего народа. Очень нужны картины о человеке и природе. Покажите крупным планом учителя» (служащий, 63 года).

«Снимайте картины о молодом человеке, о его любви, работе, о его непростых проблемах» (колхозник, 24 года)...

«Почему нет фильмов о трудных 1940—1945 годах? Почему нет фильмов о современном — в полном смысле слова — человеке?» (колхозник, 32 года)...

«Хотелось бы, чтобы на экране появился современный молодой человек — но такой, каков он есть, со всеми положительными и отрицательными чертами. И еще — почему нет фильмов о студентах?» (служащий, 21 год)...

«Пусть появятся на экране герои, которые сражались за свободу Эстонии (не только в Великой Отечественной войне, но и в прошлом). Хочется, чтобы кино вникло в разногласия старого и нового поколений» (колхозник, 28 лет)...

«Покажите процесс создания колхозов в Эстонии — это же эпос!» (колхозник, 30 лет)...

«Мы — морская республика, но у нас нет хороших фильмов про море и моряков. Почему?» (колхозник, 42 года)...

«У нас нет интересных картин о молодежи. Как, например, хотелось бы увидеть фильм о студенческих строительных отрядах!» (колхозник, 24 года)...

«Жду хороших криминальных фильмов» (служащий, 32 года)...

«Нужно больше ставить музыкальных фильмов. А еще — интересно было бы, чтобы кино исследовало, как молодой специалист начинает работать в коллективе» (служащий, 26 лет)...

Одно замечание: как видите, в предложенных темах нет и намека на пресловутый «профессиональный» подход к искусству, когда шахтеры требуют картин о шахтерах, бухгалтеры — о бухгалтерах, агенты Госстраха обижаются, что нет фильмов об агентах Госстраха... Зрителям интересен в искусстве труд — не как процесс, технология, а — как категория философская, социальная. Прав, глубоко был прав председатель колхоза имени Вильде Эрильт, когда сказал: «Нам интересен весь широкий мир»...

**Глава шестая, рассказывающая о встрече со зрителем, который побывал в Заэкранье**

— Почему вы хотите говорить со мной о кино?— удивился Эдгар Тынурист, первый заместитель Председателя Совета Министров Эстонии.— Я же не деятель культуры. И в Совмине не курирую кинематографию...

Я объяснил Тынуристу, что пришел к нему как к з р и т е л ю. Впрочем, я не стал лукавить и признался, что именно к нему привело меня и некое особое обстоятельство. Я имею в виду полнометражный цветной документальный телефильм «Город и село», поставленный режиссером Мати Пыльдре по его, Эдгара Тынуриста, сценарию. Фильм своеобразный, резко отличный от большинства так называемых обзорных картин, он пробуждает мысль, в нем сплетены анализ, лирика, юмор... Не так уж часто, согласитесь, встретишь зрителя, который на собственном опыте познал, «как это делается» в кино. И к тому же этот зритель-сценарист еще и один из руководителей республики...

— Хорошо,— сдался мой собеседник.— Я скажу. У меня был как-то разговор с товарищем Лийвиком, председателем республиканского Госкино. Это был просто товарищеский разговор, я высказывал, как вам сейчас, свое личное мнение. Тогда я сказал: «Таллинфильм» — не «Мосфильм». Эстонское кино — кино самой маленькой союзной республики.

Но,— сказал я товарищу Лийвику,— работаете вы не для миллиона четырехсот тысяч человек, а — для 250 миллионов. Для всего Советского Союза, более того — и для зарубежного зрителя. Наше кино, конечно же, должно рассказывать об Эстонии и эстонцах, но находить такие темы, такие пласты жизни, из которых вырастали бы проблемы общенародные, общечеловеческие. Такому массовому искусству, как кинематограф, абсолютно противопоказана национальная ограниченность, локальность, узость.

Скажу об одной проблеме, быть может, самой важной и самой сложной сегодня, в нашем современном бурном мире. Мне, человеку, для которого дело жизни — социалистическое сельское хозяйство, она особенно близка и волнующа. Единственный путь аграрного развития — индустриализация сельского хозяйства, его концентрация и специализация. Но на этом пути все меньше остается естественных, исконных связей между человеком и природой. Мы обязаны понимать неотвратимость и диалектическую противоречивость этого процесса. Но — не только понимать. Наша обязанность — если мы коммунисты — искать новые формы этих связей, оптимально подходящие для эпохи НТР. Человек и биогеосфера должны жить в гармоническом взаимодействии. Это первостепенно важно, если человечество хочет сохранить себя и обеспечить условия для своего дальнейшего развития.

Думаю, что это — тема и для кинематографа, если он хочет решать или хотя бы ставить коренные вопросы развития цивилизации.

По-моему, главная беда эстонского кино в национальной узости, провинциализме. Поэтому так редки его успехи. Если они и случаются, то главным образом в жанре приключенческом и развлекательном. Либо — успех оказывается сугубо локальным. Так случилось с картиной «Весна». Сама по себе, как фильм, «Весна» снята на хорошем уровне. Но подумайте: даже в Финляндии, где традиции, бытовая культура схожи с нашими, эстонскими, фильм этот не завоевал публику. Видимо, в глазах молодого поколения и роман О. Лутса и фильм А. Крууземента во многом наивны.

На чем же следовало бы сосредоточиться художникам эстонского экрана? Я думаю, они должны видеть области, аспекты жизни, в которых Эстония впереди; явления, проблемы, с которыми мы, в силу тех или иных причин, сталкиваемся первыми, накапливая опыт их решения. В этих пластах и черпать материал для фильмов! Делиться всем тем, в чем мы сильны. Тогда эстонское киноискусство будет выполнять свой интернациональный долг перед содружеством советских народов.

По этой же причине мне и пришла мысль написать сценарий для документальной картины «Город и село». Сельское хозяйство как раз та сфера, в которой нам кое-чего удалось добиться. Об этом и фильм. Мы постарались не просто возвестить об успехах, но, главное, показать актуальную проблематику, явления и тенденции, коллизии и противоречия роста. Впрочем, вы же фильм видели... Тогда позвольте и мне вопрос.

Как вам картина, а? С точки зрения искусства... Ведь я не профессионал, это мой первый опыт...

**Глава седьмая, в которой начинают высказываться лица, причастные к кино**

## Лембит Ульфсак, актер

С актером таллинского Молодежного театра Лембитом Ульфсаком мы встретились в важное, переломное для него время: А. Алов и В. Наумов пригласили Лембита на главную роль в «Тиле Уленшпигеле», и он целиком был захвачен этой работой. Но побеседовать о положении в эстонском кино он согласился охотно, и по тону я понял, что эта тема — у него, как говорится, наболела.

... Жена Лембита ушла на работу — она танцует в варьете «Виру», и в этот предвечерний час мы остались в новенькой, с иголочки квартирке втроем. Лембит и я разговаривали, а оптимистическую ноту в наш разговор вносила жизнерадостная возня полуторагодовалого Ульфсака-младшего.

— Вы спрашиваете о проблематике,— сказал хозяин.— Но наши кинорежиссеры, даже если обращаются к проблемам, то — часто «имитируют» их. Так получилось с картиной К. Кийска «Сойти на берег», где проблема выбора жизненной позиции свелась к выбору между спокойствием без любви и — беспокойством с любовью. Нет подлинных социальных коллизий, противоречий, исследования их причин и в новом фильме К. Комиссарова «Необычный случай».

А ведь в нашей литературе налицо острая, современная, общечеловеческая и в то же время национальная проблематика. При переводе же на экран нередко даже в хорошем писательском сценарии все делается локальным и сглаживается. Прекрасную книгу Эна Ветемаа «Реквием для губной гармоники» В. Кяспер умудрился превратить в слабый, серый фильм. Острый, богатый нравственной и социальной проблематикой сценарий Ю. Смуула «Полуденный паром» тоже не воплотился в картину равных достоинств. Стремление «спрямить» сценарий характерно было для работы над фильмом «Кровавый камень».

Эстонским кино владеет тяга к смакованию этнографии — думаю, это лженациональный подход к искусству. Он обрекает кинематограф на ограниченность, замкнутость. Люди не находят в таллинских фильмах идей, мыслей, которые сегодня волнуют, стоят в центре духовной жизни народа.

Теперь о режиссуре. Говорят, что у нашей студии — узкий плацдарм, невозможно поэтому регулярно занимать штатных режиссеров. И в то же время есть режиссеры, которые снимают без перерывов, один фильм за другим. Среди них прежде всего назову В. Кяспера. Я думаю, что такая «перманентность» — помеха истинному творчеству. Ведь художник не в силах сразу выйти из мира чувств и мыслей, связанных с только что законченным произведением; не успев творчески аккумулировать новые мысли, идеи, впечатления, образы, как переключаться на новую работу?

Конечно, искусство не терпит канонов. Бывает и так, что режиссеру не удается выразить себя, объективировать то, что его сейчас волнует,— в одной ленте. Идет творческий рост, внутреннее развитие, и художник естественно, органически входит в новую работу, которая в чем-то продолжение предыдущей.

Но почему, скажите, и после явной неудачи режиссеру позволяют тотчас, без антракта, приступать к новой ленте? Он даже не вдумался в неудачу, не осознал ее причин — и с ходу занялся новой работой.

Как возникает «серость»? На студии есть план, надо «забить единицу» — тогда зовут режиссера «без капризов», у которого всегда есть готовый сценарий. А если этот сценарий почему-либо не подойдет, он предложит другой, третий, четвертый. Готов ставить любой. И руководство студии это устраивает.

Плохо и то, что за последние 6—7 лет на «Таллинфильме» появился единственный новый режиссер — Калью Комиссаров. А ведь есть у нас люди — я их знаю,— которые имеют что сказать и сказать своеобразно и оригинально. Вот только теперь «прорвался» в кино Яан Тооминг, режиссер из «Ванемуйне», вместе с Вирве Аруоя он снял экспериментальный фильм о детях. Надо понять: т о л ь к о с нынешними режиссерами, коль скоро иные из них за двадцать лет ничего большого не создали, перемен в эстонском кино не достичь. Я говорю жестокую вещь, но что делать. Истина дороже. Судьба нашего кино дороже. В режиссуре должны появиться новые имена, они, верю, смогут принести позитивные перемены. В этом — ключ к решению всех проблем.

Вот я думаю: почему не послать стажеров к крупнейшим режиссерам советского кино? К Райзману, Бондарчуку, Тарковскому, Герасимову, Ростоцкому, Окееву? Почему не пригласить на «Таллинфильм» режиссера из Москвы, Тбилиси или Фрунзе? И еще: невозможно воспитывать мастеров национальной кинематографии, не опираясь на богатый опыт других искусств, прежде всего — нашего театра.

Ведь пришел же из театра Григорий Кроманов. По-моему, это серьезный человек,

одаренный художник. Характерно, что в «Последней реликвии», историческо-приключенческом фильме, содержится волнующая и всегда злободневная идея — борьба за свободу. Она преподнесена без нажима, без претензии, сдержанно, но явственно. В картине звучат прекрасные песни на слова Пауля-Эрика Руммо. Кроманову удалось придать фильму современное идейное звучание. Не сомневаюсь, что в свою новую картину «Бриллианты для диктатуры пролетариата» Кроманов внесет мысли и идеи, выходящие за рамки узко понимаемой темы.

Что касается меня лично, то я снимаюсь много, но это — лишь инерция. Однажды на экране появилось новое лицо, и началась, как бывает, «кампания». Теперь работаю у Алова и Наумова — словно вырвался на свежий воздух. Поймите меня верно — это не актерское кокетство, и дело не в том, что мне повезло и я попал на «Мосфильм». Просто — там совсем иной стиль творческой работы. Для меня это — бесценная школа. Снимаюсь вместе с Леоновым и учусь у него — он всегда ищет внутреннюю логику характера, прокладывает для себя «рельсы» к образу и — спорит с режиссерами. А у нас на «Таллинфильме» редкий режиссер скажет: «Еще не знаю, как делать. А что думаешь ты, актер?»

По правде говоря, обидно за наше кино. Особенно остро я ощутил эту обиду на Всесоюзном кинофестивале в Баку. Представили туда картину К. Комиссарова «Необычный случай». Она потерпела фиаско и у жюри и у зрителей.

Послушайте, а вы все, что я наговорил, напечатаете? Ну, это будет превосходно! Потому что надо, наконец, разобраться в том, что происходит в нашем кино.

## Матс Траат, писатель

Он — один из самых известных молодых эстонских прозаиков. Его роман «Танец вокруг парового котла» был удостоен Республиканской премии Советской Эстонии и литературной премии колхоза имени Вильде. Траат окончил Высшие сценарные курсы и написал несколько сценариев, в том числе — и по «Танцу вокруг парового котла». Но реализован только один — «Родник в лесу», созданный не по его собственному произведению, а по роману Веры Саар. Полагаю, что после этой характерной справки — точка зрения Матса будет особенно интересна:

— Причины тревожного положения в эстонском кино? Привычка жить в т и х о й з а в о д и, идти по боковым тропинкам.

Прозаики не умеют писать сценарии, а учиться не хотят, потому что при нынешнем руководстве студии это бессмысленная и бесцельная трата сил и времени. Лучше я напишу новый роман, думает писатель.

В режиссуре много случайных людей. Молодежь не желает идти работать в кино, чувствуя, что в республиканском Госкино и на «Таллинфильме» не заинтересованы в приливе свежих, молодых, «необтесанных» талантов. Учиться на Высшие курсы и во ВГИК посылают людей, лишь бы заполнить республиканские вакансии, чтобы, упаси боже, не получился скандал из-за того, что Эстония не использует свои места...

А самое, пожалуй, тревожное: наше кино живет вне подлинной национальной культуры, в некоей странной замкнутой капсуле. Упорно эксплуатируя архаические мотивы, делает п с е в д о н а ц и о н а л ь н ы е картины-лубки.

## Лилли Промет, писательница

На колхозный праздник «Танец сквозь ночь» я пришел вместе с Лилли Промет и ее мужем, известным поэтом Ральфом Парве — они летом живут неподалеку от «Норда». Надо было видеть, как обрадовались участники праздника появлению «незваных гостей»! Но в отношении колхозников к известным литераторам не было и тени изумленного благоговения («живые писатели!»), а была в нем естественная простота, было, если можно так сказать, почтение, основанное на чтении, и — на органическом ощущении своего собственного читательского достоинства.

И разговор наш об эстонском кино получил-

ся потому личным, простым и очень откровенным.

— В Эстонии сильна культурная традиция в литературе, в музыке, в живописи, графике, в прикладном искусстве. Здесь традиция, развиваясь на основе народного творчества, находится в постоянном обновлении, приносящем великолепные находки. У нас, даже в самых широких слоях народа, не в чести косный традиционализм, все упрощенное, слишком разжеванное.

А что можно сказать о нашем кино? Хоть оно самое молодое искусство, ему бы за три десятилетия пора уже встать на ноги. Но этого еще не произошло. Быть может, сказалось неудачное начало? Новое советское эстонское киноискусство рождалось, когда сильны были бесконфликтность и лакировка. Искусство — синоним правды, художественной и социальной. Оно не терпит упрощения и фальши. А первые наши фильмы оказались в стороне от подлинных сложностей становления новой жизни. Вспомним «Свет в Коорди». Красивый фильм! Но он демонстрировал расцвет, которого на самом деле колхозы республики тогда еще не достигли.

Ведь как раз в то время мы переживали самый трудный период. Период ломки сознания и психологии людей, переход к новому обществу. Путь был не простым и не гладким. Какое же доверие к правде кино могли вызвать у зрителя подобные фильмы, если, вместо жизненной правды, на экране показывали картинки благополучия, лишенные исторических противоречий и борьбы!

В том, что эстонское кино сегодня нас редко радует, повинны мы сами: кинематографисты, писатели, руководители кинематографии. Все те, кто не поддерживает картины актуальные, острые, умные, давая зеленый свет фильмам гладким, никого не беспокоящим.

Зритель не получает от кино того, что от него ждет. Эстонский кинематограф мало затрагивает многообразные, волнующие людей современные проблемы. А это значит, в нем нет главного. Искусство немыслимо без прорыва в глубину животрепещущей проблематики. Если в искусстве проблемы подлинные оказываются нежелательными, возникают п с е в д о п р о б л е м ы. Наш зритель стал уже привыкать к пустоте национального кино, терять к нему интерес и веру.

Этих зрителей можно понять. Где в кино достижения нашей республики? Где ее ученые и рабочие? Рыбаки и студенты? Где колхозники и руководители хозяйств, которые с неимоверным упорством, умом и трудолюбием обрабатывают каменистую нашу почву, давая на круг по республике больше 30 центнеров хлеба с гектара, ведут научно организованное крупное животноводство, производящее на душу населения 800 литров молока, 107 килограммов мяса, 316 яиц? Где талантливые люди сегодняшней социалистической Эстонии, чьи руки творят так много красивого — строители, художники, мастера народного декоративного искусства? Узнать, чем живет моя республика и мой народ, можно, слушая наши хоры, посещая выставки живописи, графики, скульптуры, смотря спектакли в театрах, следя за передачами телевидения и за документальными фильмами. Но это невозможно сделать по эстонскому игровому кино.

Наши режиссеры — питомцы ВГИКа. Это эрудированные люди, ничего не скажешь. Но, видимо, наши вгиковцы не сумели переварить усвоенное. В их картинах нередко встречаются эклектика, прежде всего стилистическая, а также — знакомые и прочные штампы мышления.

Режиссер «среднего» уровня уже сегодня не может нас удовлетворить. Зато «средний» режиссер удобен в обиходе. С ним спокойно, он принимает любые предложения и переделки.

Лембит Реммельгас, опытный редактор и видный критик, придя на «Таллинфильм» главным редактором, намеревался напрочь смести халтурщиков, мастеривших сценарии, и привлечь к сценарному делу талантливых литераторов. Многие писатели тогда охотно взялись работать для кино. Но скоро выяснилось — не было настоящего совпадения в творческом уровне между писателями и режиссерами. А такое совпадение необходимо.

Режиссеры, в свою очередь, в претензии к современной эстонской литературе, не находят в нашем творчестве нужную им киноспецифику.

Конечно же, у кино есть своя специфика, как, впрочем, она есть и у театра, и у любого другого вида искусства. Но почему тогда, экранизируя произведения литературы, которые им вполне по душе, режиссеры «Таллинфильма» не реализуют эту специфику? Я не думаю также, что во имя «специфики» можно и нужно нарушать логику характеров, логику развития сюжета.

Реммельгас попробовал нащупать путь к добротным фильмам через классику. Ведь при этом в фундамент закладывается высококачественная и апробированная литература. Но и этот путь, по существу, не дал результатов.

И все же было бы несправедливо свалить всю вину на режиссеров, не учтя многие другие — в том числе и объективные — причины, что мешают нам делать фильмы гораздо лучше. Большая доля ответственности за положение в эстонском художественном кино лежит, по-моему, на плечах сценарно-редакционной коллегии «Таллинфильма». Нередко запускаются сценарии, не доведенные до элементарного уровня, сценарий, по которому при всем желании н е м о ж е т получиться добротный фильм. Еще хуже, когда в интересном, своеобразном сценарии, принадлежащем перу способного литератора со своим индивидуальным творческим почерком, в процессе «доводки» стесываются «углы», упрощая, уплощая рисунок, сводя на нет острый социальный и психологический заряд.

Я стою к кино не так близко, чтобы проанализировать столь сложную ситуацию и ее причины в комплексе. Я могу лишь поразмышлять о результатах работы эстонского кино. Да, результаты не удовлетворяют, но я против того, чтобы обрушиться на «Таллинфильм» с дубинкой.

В искусстве громить нельзя, за него надо болеть, мучиться и бороться всеми силами.

Несколько слов об атмосфере на «Таллинфильме». Мне хочется верить, что в последнее время отношения между работниками студии изменились и теперь они не так натянуты и запутаны, не так эгоцентричны и лицемерны, как в прежние годы.

На одном из съездов кинематографистов Эстонии я почувствовала себя так, словно сидела в зале суда на бракоразводном процессе. Не выбирая выражений, коллеги обвиняли, чернили, «разоблачали» друг друга...

Может, не стоило бы все это «выносить из дома»? Но кроме нас самих и наших усилий ничто не сдвинет повозку с места. И, может, что-нибудь из сказанного пойдет на пользу?

## Владимир Беэкман, первый секретарь Союза писателей Эстонии

— Причины застоя в эстонском кино, на мой взгляд, взаимосвязаны и взаимозависимы. Одна из главных, вероятно, несостоятельность режиссуры. Характерно, что нередко бывает так: режиссер, сделав одну-две приличных картины, не может потом подняться на уровень своих достижений. Так было с Кийском, Крузементом. Кроманов, сделав «Последнюю реликвию», картину удачную, завоевавшую успех в прокате, но — развлекательную, попытался вернуться к проблемному кино, однако потерпел на «Таллинфильме» неудачу — и не по своей вине. Теперь он больше не хочет ставить сугубо современные фильмы, его отпугнули. Ничего не имею против романа «Бриллианты для диктатуры пролетариата», к тому же Кроманов, художник талантливый и своеобычный, думаю, интересно преобразует его для экрана. Однако, согласитесь, было бы лучше, если бы он экранизировал роман о Советской Эстонии.

Писатель и кино... Чуть ли не с сорока писателями студия заключила в разное время договоры. Но заметьте: «рецидивов» не было. Мало кто из писателей захотел контактировать с «Таллинфильмом» снова.

В смысле сценарного дела «Таллинфильм» не зря называют «студией самообслуживания».

Кадров сценаристов у нас нет, потому что у них нет перспективы. А поскольку нет перспективы, нет и репертуарно-тематической политики. Царствует её величество случайность.

Даже у А. Вальтона и М. Траата, получивших специальное сценарное образование, сотрудничество со студией не получается. Что же говорить о «простых» писателях, против которых есть такой прекрасный и удобный жупел, как «специфика кино»!

Вот почему серьезному писателю не хочется идти на «Таллинфильм». Писатель рассуждает так: «Моя книга — худо ли, хорошо ли,— но моя. А сценарий... труд такой же концентрированный, он требует такого же творческого напряжения. А что потом? Скорее всего — ничего не выйдет. Уж лучше буду писать прозу...»

Сценарная коллегия практически не работает, ибо это на студии никому не нужно.

На последнем съезде писателей Эстонии мы говорили о состоянии нашего кино, о том, почему писатель совершенно не вписывается в систему студии. Наверное, говорили недостаточно резко, а главное, анализировали недостаточно обстоятельно.

По-видимому, нам, Союзу писателей, следует вплотную заняться кинодраматургией и вообще эстонским кино. Вместе с соответствующими учреждениями — республиканскими и союзными.

К сожалению, покуда мало что делается, чтобы радикально изменить ситуацию. А ведь линия нынешнего руководства эстонской кинематографии обрекает наше кино на застой, беспроблемность. Может ли национальное киноискусство строиться на таком «базисе»? Может ли оно рождать произведения, которые, говоря словами Генерального секретаря ЦК КПСС Л. И. Брежнева, «будят мысль, помогают глубже осознать смысл эпохи, в которую мы живем, правдиво показывают живые образы наших современников, укрепляют в человеке благородные нравственные начала, которые необходимы строителям коммунизма»!

**Глава восьмая и последняя, которая позволит нам бросить на «Таллинфильм» взгляд изнутри**

С главным редактором «Таллинфильма» Лембитом Реммельгасом мы встретились сразу же после просмотра фильма К. Кийска «Красная скрипка». Я не скрыл от Реммельгаса, что почти все услышанное мною от эстонского зрителя носило критический характер по отношению к работе «Таллинфильма», что часть критики адресовалась и главному редактору лично, и попросил поделиться соображениями о сложившейся ситуации.

— Есть вечный упрек, который мы слышим везде и всегда,— упрек в невысоком качестве сценариев, запускаемых нами в производство. Но полагаю, что и из хорошего сценария может получиться и хороший и плохой фильм. Значит, все — или почти все — зависит от режиссера. Вот вы только что видели «Красную скрипку». Облегченное решение темы. А ведь сценарий был очень неплох. Режиссер К. Кийск не вытянул его. «Маленький реквием для губной гармоники» Эна Ветемаа — настоящая литература. Ветемаа и Кяспер работали над сценарием, вроде бы понимая друг друга. Но — режиссер, делая картину, в конце концов тоже не до конца вытянул этот прекрасный материал... Да, главная фигура кинематографа — режиссер, тем паче, что кино все более и более становится искусством режиссерским.

Знаю, что мои слова не придутся по вкусу нашим режиссерам, но убежден: именно они наше основное «слабое звено». Все зависит от подготовки и подбора режиссерских кадров. Для нас это — необычайной трудности проблема: где их взять, режиссерские кадры?

— Но ведь в других республиках решают эту проблему,— заметил я.— Целая плеяда молодых, талантливых постановщиков выдвинулась за последние годы и в Узбекистане, и в Киргизии, и в Литве, и в Грузии...

— Значит, там есть, из кого выбирать подходящих кандидатов. У нас — нет.

— А привлекать в кино театральных режиссеров?

— И такая идея обсуждалась и реализовывалась. Мы пригласили Г. Кромановa, А. Круземента, К. Комиссарова, М. Ояма. Недавно удалось залучить еще одного талантливого театрального постановщика — Микка Мики-вера, его на год освободили от режиссуры в театре им. Кингисеппа, и он ставит теперь фильм «Школа Мауруса» по роману А. Тамсааре «Право и справедливость». Надеемся, что этот опыт будет удачным. Да, еще Ян Тооминг из «Ванемуйне», в содружестве с Вирве Аруоя, поставил «Цветные сны» — своеобразный, в чем-то экспериментальный фильм, поэтически раскрывающий психологию ребенка, входящего в многообразный мир, в природу.

— Но ведь есть еще ВГИК, Высшие режиссерские курсы...

— Мы неоднократно пытались рекомендовать во ВГИК выпускников средней школы. Увы, мало что получалось. Ведь ВГИК — такое учебное заведение, что никакая, самая компетентная комиссия не может с гарантией определить способности абитуриентов. Быть может, надо искать будущих режиссеров среди людей, какое-то время проработавших уже на этом поприще? Впрочем, и это — не гарантия...

— Как же разрешить вопрос? Неужто безвыходное положение? Квадратура круга?

— Откровенно говоря, позитивной программы я не имею.

— Многие — и зрители, и писатели — упрекают эстонское кино в беспроблемности, в том, что «Таллинфильм» мало ставит фильмы по сценариям, посвященным острым вопросам современности. Говорят, что в эстонской литературе есть интересные произведения, где жизнь предстает во всей сложности, многообразии, в диалектических противоречиях, где действуют герои крупные, во плоти и крови,— почему бы кино не экранизировать их?

— Мы пытались идти по этому пути неоднократно. И как правило, к сожалению, — неудачно. И по причинам, которые зависят не только от нас.

— А может быть, вы не очень настойчивы в работе над такими литературными произведениями? Известно же, что новое, острое пробивает себе путь, а не движется по накатанной плоскости. Разве не так?

— Конечно, так. Но чтобы двигать, отстаивать сценарии подлинно современные, исполненные жизненных коллизий, надо быть уверенным в мастерстве режиссера. А если сам режиссер склонен к поискам облегченных путей? Можно тогда драться за сценарий? Нет. При подобном настрое души постановщик не сумеет «вытянуть» фильм...

— Выходит, мы вернулись на круги своя — к проблеме режиссуры?

— Да, эта проблема для нас — альфа и омега. Впрочем, точнее: альфа. А омега — проблема материальной базы. О ней говорится много лет подряд. Дело не в величине базы как таковой, а в том, что она на корню сковывает возможность м а н е в р а.

Если бы план увеличили нам до 6—7 фильмов, мы сумели бы приобрести оборудования вдвое больше, а работать — эффективнее впятеро. Дважды два не всегда четыре; в зависимости от условий, оно может быть три или шесть...

... И тут вдруг я поймал себя на том же, на чем, как он признавался в одной из статей, поймал себя как-то Анатолий Аграновский: аргументы собеседника стали казаться мне убедительными. Я почувствовал, что мне просто так и хочется «войти в положение» руководителей эстонской кинематографии!...

Но тогда останется признать, что: а) зрители, писатели, актеры в своих претензиях к эстонскому игровому кино несправедливы, потому что б) никакого практического выхода из тяжелого положения у студии «Таллинфильм» нет... А это же, конечно, не так!

●

А потом я познакомился со сценарным портфелем студии:

Могу понять разочарование известных эстонских писателей, создавших для студии сценарии по широко известным своим книгам, сценарии, которые не стали фильмами,— и Э. Беэкман, и М. Траата, и Х. Вьяли (его

книга о комсомольцах 40-х годов, по которой он написал сценарий, вышла в серии «Молодой гвардии» «Прочти, товарищ» пятимиллионным тиражом). Я не знаю, как теперь станет относиться к студии Энно Рауд, удостоенный премии имени Х.-К. Андерсена, чьей книге «Почти детективная история», переведенной на многие языки и встретившей восторженное отношение в «Детской литературе», так и не удалось стать фильмом... Но все-таки разочаровались в работе не все писатели. Из сценариев, запланированных до 1980 года, 80 процентов пишут писатели...

Вот некоторые сценарии, готовые и находящиеся в работе, о которых я узнал:

«Цену смерти спроси у мертвых» Матти Унта — о революционном движении после подавления восстания таллинского пролетариата в 1924 году. Ставить будет К. Комиссаров.

Пауль-Эрик Руммо написал сценарий «Время идет, а счастье остается» по мотивам книг О. Лутса «Лето» и «Свадьба Тоотса» — продолжение уже экранизированной «Весны» поставит А. Круузement.

Сценарий П. Куусберга «Поездка к сыну»— о жизни современной Эстонии, о трагедии тех, кто покинул ее в годы войны. Фильм снимает один из самых видных эстонских режиссеров Калью Кийск.

«Неприкаянные» Ю. Туулика и М. Микивера: о трагедии сааремасцев, которых фашисты насильно вывезли в Германию и которые, преодолевая множество почти непреодолимых препятствий, проделали мучительный путь обратно — ими двигало всесильное желание жить на родной земле.

Л. Лайус будет ставить продолжение «Родника в лесу».

«Открытие» Т. Эльманович и К. Комиссарова повествует о борьбе видного эстонского ученого за внедрение в народное хозяйство нового, открытого им строительного материала. Эти же авторы пишут сценарий «В поисках истины» — о современном художнике.

«Стоит ли бороться с ветром?»... Сценарий еще в работе. Его пишет Элен Нийт на основе действительной истории, происшедшей с ее сыном. Она в чем-то перекликается с повестью В. Тендрякова «Ночь после выпуска», недавно опубликованной в «Новом мире». Сценарий обличает чиновников от педагогики, которые не терпят тех, кто проявляет самостоятельность и недюжинность.

Экранизировать неоконченное произведение Ю. Смуула «Убийство в чайной «Ранну» будет Ю. Мюур.

«Поселок бедных грешников» по роману А. Якобсона — сценарий Э. Реккора, рассказывает о трагедии рабочей семьи в буржуазной Эстонии. Режиссер — Г. Кроманов.

Сценарий по своей повести «Кубок Келера» создал один из самых своеобразных эстонских писателей Яан Кросс, автор известных повестей «Четыре монолога в честь святого Георгия» и «Имматрикуляция Михельсона».

Ааду Хинт готовит экранный вариант второго тома своей тетралогии «Берег ветров»; пишут для А. Круузemента сценарии — о молодом сельском враче Матс Траат, о рыбаках-островитянах — А. Уустулнд...

Ну, что ж... В портфеле студии есть, по замыслу во всяком случае, интересные вещи. И если они состоятся как фильмы...

Года два назад мне тоже довелось знакомиться с портфелем сценарно-редакционной коллегии, и тогда тоже говорили о сценариях, на которые возлагались большие надежды. Какова же оказалась их судьба?

Осуществились «Опасные игры» и «Необычный случай», которые славы эстонскому кино не принесли. Фильмы по книгам Э. Беэкман «Глухие бубенцы» и М. Траата «Танец вокруг парового котла» — заметным произведениям эстонской прозы — вообще не состоялись.

Особенной досадой было узнать о неудаче В. Латтика. Год назад, вместе с режиссером Арво Круузementом и редактором Эном Реккором мы ездили в совхоз имени Гагарина, под Вильянди, где Вельо Латтик работает главным экономистом. Латтик возил нас по превосходно организованному индустриальному хозяйству, показывал строившийся тогда комплекс по производству свинины — последнее слово организации и технологии, ярко, образно, метко рассказывая о людях совхоза, пробле-

мах дня, о своеобразных человеческих характерах. До чего ж обидно, что этому богатейшему жизненному материалу не суждено воплотиться в художественное кинопроизведение! И, главное, следует ли складывать руки? Может быть, есть смысл приложить усилия, чтобы довести сценарий до уровня?

**Подведем итоги**

Мы побеседовали со многими людьми — зрителями разных возрастов, разных профессий, взглядов на искусство, выясняя их мнение о современной эстонской кинематографии. Убедились, что пословица: сколько людей — столько мнений — вполне справедлива.

Однако при всем разнообразии точек зрения, художественных пристрастий и претензий к киноискусству, представлений о причинах застоя в национальном кино Эстонии,— все они объединены одним чувством—неудовлетворенностью.

Оказалось, что продукцией «Таллинфильма» недовольны и те зрители, которые ищут в кино прежде всего отдыха и развлечения, и особенно те, кто видит в искусстве экрана учителя жизни, могучее орудие социального, психологического, этического анализа современности, те, кто считает основной задачей искусства — будить мысль.

Как вы помните, один из моих собеседников полагал, что эстонский зритель не привык еще к кино проблемному, не ждет от экрана постановки актуальных вопросов современности. Думаю, теперь понятно: это ошибка.

Конечно же, мы отдаем себе ясный отчет: размышления тех зрителей, с которыми мы встречались, содержат лишь часть истины. Обратись мы к другим людям — их личные, конкретные оценки того или иного явления в эстонском кино, того или иного фильма могли быть другими,— выяснилось бы, что кто-то иначе относится, скажем, к картине «Заблудшие», полагая ее удачей К. Комиссарова, а кто-нибудь, напротив, не так высоко, как наши нынешние собеседники, оценивает, предположим, «Последнюю реликвию» или «Родник в лесу». Кроме того, за рамками нашего журналистского исследования осталась изобразительная сторона кинематографа республики, а в этом плане есть о чем говорить. Ведь в Таллине работают такие операторы, как Ю. Гаршнек, ставший лауреатом VIII Всесоюзного кинофестиваля, Р. Маран, М. Дороватовский, Х. Рехе, Ю. Силлард, М. Соосаар, художники яркие, каждый — со своим индивидуальным почерком. Почти не коснулись мы проблем актерского воплощения образов на экране, хотя плеяда актеров эстонского театра и кино удовлетворит требованиям самого придирчивого режиссера в его поисках исполнителя на роль любого плана. Юри Ярвет и Хейно Мандри, Хуго Лаур и Каарел Карм, Вельда Отсус и Леонхард Мерзин, Антс Эскола и Олев Эскола, Лейла Сяялик и Эйнари Коппель, Вальдемар Пансо и Каарел Ирд, Эве Киви и Ада Лундвер, Калью Кийск и Микк Микивер... да разве возможно перебрать блестящих мастеров даже «первого ряда»! А молодые! Скажем, лауреат фестиваля в Кишиневе Элле Кууль и Лембит Ульфсак... Справедливости ради надо сказать, что в эстонских фильмах, как правило, на высоком уровне музыка. И что удивительного! На «Таллинфильме» работают лучшие эстонские композиторы — Вельо Тормис, Арво Пярт, Эйно Томберг, Яан Ряэтс, Уно Найсоо, Рейн Раннап, Олав Эхала. Но и о музыкальной сфере эстонского игрового кино речь у нас не зашла, да и по всему ходу разговора — не могла зайти.

Мы стремились выяснить главное — в какой мере, по мнению зрителя, эстонский игровой кинематограф отвечает требованиям времени. И здесь, думается, единодушие, проявленное нашими собеседниками, в основном и главном отражает общие построения.

Встает вопрос: на кого тогда работает эстонский кинематограф? Какую именно часть зрительского корпуса «Эстония» устраивает большинство картин «Таллинфильма»?

Несколько лет назад социологи провели в республике конкретное социологическое исследование массовой киноаудитории. Приступая к исследованию, они в предварительном порядке наметили несколько типов, ка-

тегорий зрителей — по тому, что те ищут в фильмах, в искусстве экрана. Получилась таблица из нескольких граф: зритель нормативно ориентированный, ориентированный на проблемы, на престиж культуры, развлекающийся тип, любитель приключенческого кино и т. п.

Но в процессе исследования социологам пришлось ввести еще одну графу, не предусмотренную теоретической схемой,— выявилась неожиданная группа зрителей, включившая в перечень любимых картин только эстонские игровые ленты. Ее назвали так: «Тип, ориентированный на продукцию «Таллинфильма». Что же за зритель попал в эту графу? Ни одного ее представителя среди зрителей с высшим образованием не оказалось. По преимуществу это пожилые — старше 50 лет — сельские жители с невысоким образованием. Графа эта охватила лишь 5,5 процентов всех опрошенных.

К этому следует добавить: почти 60 процентов зрителей, составивших списки любимых картин, не включили туда ни одной ленты таллинского производства; а симпатии к эстонской кинопродукции у эстонской аудитории уменьшаются с ростом образования — только один из шести зрителей с высшим образованием упомянул среди любимых картины «Таллинфильма», зато одними лишь эстонскими лентами довольствовалось более половины зрителей, окончивших только начальную школу.

Не слишком ли «узок» «социальный заказчик» «Таллинфильма»?

Видимо, пришло время эстонским товарищам серьезно, комплексно, тщательно исследовать положение в эстонском кино. И — найти меры и методы, чтобы вывести кинематографию республики на тот высокий уровень, которого достигли родственные виды искусства, вся ее национальная культура.

Конечно же, проблемы не просты, «путь наверх» труден и не скор. Однако одолеть этот путь эстонскому игровому кинематографу вполне по плечу. Для этого здесь есть творческие силы. Ведь на студии «Таллинфильм» работают талантливые, своеобычные художники—Калью Кийск, Лейда Лайус, Григорий Кроманов, Юри Мююр, Калью Комиссаров, мастера мыслящие, ищущие, понимающие истинную сущность времени и свою ответственность перед жизнью, перед самим собой. А чувство ответственности — ценнейшее качество советского художника. Есть в эстонском кино и резервы — их надо только уметь искать и уметь находить. Пригласила же студия известных театральных постановщиков Микка Микивера и Яана Тооминга для съемки фильмов. Конечно же, опыт этот не должен остаться исключением из правил. Республика располагает богатейшей палитрой великолепных актеров, чьи имена широко популярны по всей нашей стране. Одаренные писатели, которые остро чувствуют атмосферу эпохи, стремясь отвечать своим творчеством ее духовным и эмоциональным запросам, с радостью станут творить для национального кино, потому что видят в советском кинематографе и свое, родное дело.

Оптимизм вселяет и тот факт, что художественная общественность республики, глубоко обеспокоенная отставанием кино от всей бурно развивающейся национальной культуры Советской Эстонии, готова оказать студии творческую, товарищескую помощь — помощь делом. Перелома в эстонском кинематографе требует и массовый зритель.

Наконец, нельзя забывать, что эстонское киноискусство, как и вся художественная культура республики, развивается в братской, неотрывной связи с многонациональным искусством всех республик Советского Союза. Это творческое братство — мощный фактор плодотворных изменений в эстонском кинематографе, которых все мы с нетерпением ждем и которые обязательно произойдут.

Мы верим в завтрашний день эстонского кино. Но для крутого поворота нужна программа — выверенная, действенная, комплексная научная программа, в которой найдут место все аспекты проблемы — идеологические, художественные, материальные.

Дело — за руководством киностудии «Таллинфильм», дело — за руководителями Госкино республики.

Эм. Двинский

# Радость познания

*Научное кино — детям*

Около семнадцати лет назад на экран детского кинематографа впервые выкатился золотистый орех, раскололся пополам и наружу вырвались три пламенно-алых, три необыкновенно завлекательных для детского сердца слова: «Хочу все знать!»

То был первый номер киножурнала, созданного на студии «Центрнаучфильм» для маленьких почемучек. Недавно мы отпраздновали юбилей журнала — вышел в свет сотый номер первого и единственного в мире научно-популярного киноиздания.

Но киноорешек породил не только сотню своих прямых потомков. Он положил начало целой ветви советской кинематографии — научно-познавательного кино для детей. На студии организовано производственно-творческое объединение «Радуга», собравшее отряд энтузиастов — драматургов, режиссеров, операторов, редакторов, отдающих свои силы и талант созданию научно-популярных фильмов, адресованных детскому зрителю. Рядом с журналом «Хочу все знать» появился альманах «Звездочка» для детей младшего школьного возраста, потом альманах «Горизонт» — для старшеклассников. Можно без преувеличения сказать, что ни в нашей стране, ни за рубежом нет другого киноначинания, подобного «Радуге». И не по случаю юбилейной даты, а потому, что «Радуга» нуждается во внимании и помощи, редакция нашего журнала собрала за «круглый стол» работников объединения, киножурналистов, киноведов.

Участникам обсуждения были показаны последние работы объединения: несколько номеров журнала «Хочу все знать», выпуски альманаха «Звездочка» для младших школьников и альманаха «Горизонт». В обмене мнениями приняли участие режиссер **Б. Долин**, писатели и драматурги **Д. Данин**, **Л. Белокуров**, **С. Рассадин**, **А. Дорохов**, школьники—ученицы 10-го класса **А. Радина**, **Т. Куриц**, кинокритики **Я. Ярополов**, **М. Нечаева**, **Д. Сарычев**, редактор студии **В. Злотов**, педагог **Ф. Нодель**. Председательствовал заместитель главного редактора журнала «Искусство кино» **Н. Суменов**.

**Нужны ли вообще специальные научно-популярные фильмы для детей?**

На первых порах этот вопрос произносился не столько как сомнение, а как решительный аргумент против таких фильмов. Любители софистики утверждали, что поскольку само слово «популярный» означает «общепонятный», то есть доступный каждому неподготовленному зрителю, постольку детям можно показывать любой научно-популярный фильм.

Убежденность, энтузиазм, настойчивость создателя объединения и его бессменного художественного руководителя Б. Долина помогли преодолеть немало препятствий на пути развития детского научного кинематографа.

—Начало у нас было очень скромное,— рассказывает **Б. Долин**.— Собрались люди, которые хотели создать детский познавательный киножурнал. Мы понимали, что такой журнал должен быть сделан по-новому, что разговор с детьми надо вести иначе, чем это делают взрослые киножурналы, вроде «Науки и техники», ярче, занимательней, эмоциональней. Была придумана обложка, сквозной конферанс, объединяющий отдельные сюжеты. Первый номер наши юные зрители приняли хорошо, и мы решили выпускать четыре номера в год. За первые четыре года «Хочу все знать» завоевал определенные симпатии детей, и нам пришлось увеличить частоту выпуска до шести номеров.

Эта работа столкнула нас с детской познавательной мыслью. Мы поняли, что круг вопросов, который привлекает ребят, очень широк, буквально неисчерпаем. Но вместе с тем мы поняли, что не можем делать фильмы вообще «для детей». У каждого возраста — свои интересы, свой круг тем, свои возможности понимания. Это стало для нас особенно ясно, когда мы, после организации специального объединения, начали создавать детские короткометражки. Проблема точного адреса — это главное в фильмах для детей.

— Думать о будущем, — продолжила разговор, начатый Б. Долиным, кинокритик **М. Нечаева**,— это значит заботиться и любовно растить то поколение, которому предстоит жить и работать при коммунизме. В известных Постановлениях ЦК КПСС по дальнейшему совершенствованию системы обучения, а также в Постановлении ЦК КПСС по кино особое внимание уделено роли киноискусства в воспитании молодежи и формировании личности нового человека. Вот почему в многогранной теме «Кино и школа» опыт работы объединения детских фильмов на «Центрнаучфильме», которым руководит Борис Генрихович Долин, приобретает сегодня особую остроту. Газета «Правда» в передовой статье «Кино и дети» (24 ноября 1974 года) обратила внимание на огромный интерес, который проявляют наши школьники к фильмам, создающимся для них на киностудиях страны, в частности на «Центрнаучфильме». Газета отметила, что нашим октябрятам, пионерам и комсомольцам полюбились альманахи «Хочу все знать» и «Звездочка» — эти уникальные по своему характеру и просветительской направленности киноиздания. Но как во всяком новом деле, в области создания познавательных фильмов для детей имеются свои трудности — и творческие и производственные.

**Л. Белокуров** (кинодраматург):

— В тех выпусках, которые были сделаны за последние два-три года, бесспорно, имеется и темати-

ческое и жанровое разнообразие. Зритель может познакомиться с различными областями научных знаний: сюжет о миражах «Тайна летучего голландца», новелла о математике «Квадратура круга», «О капле, снежинке и прочем», «Урок астрономии». Фильм «Где родятся «Жигули» посвящен достижениям современной техники. О значительном явлении культуры — расшифровке письменности исчезнувшего народа майя рассказано в «Загадочных письменах», жизни природы посвящены ленты «Вот так заяц», «Восьмирукий восьмиглаз», «И пусть поют птицы». Историко-литературное исследование — «Чацкий — это я». Спортивная тема нашла отражение в сюжете «Шаги по воде». Коллектив начал работу и над общественно-политическими, воспитательными сюжетами («Солидарность»).

Деловая информация соседствует в работах объединения с рассказами об интересных областях человеческих знаний, природных явлениях; прямое кинонаблюдение—с игровой реконструкцией научных гипотез; портретные зарисовки — со своеобразным научно-документальным «мюзиклом».

**Я. Ярополов** (киновед):

— Воспитание детей начинается с первых лет жизни. Ученые утверждают, что из всего объема знаний, которые человек приобретает за свою жизнь, пятьдесят процентов он получает до пятилетнего возраста. В этой связи, может быть, надо прививать интерес к кинематографу у детей не с шести лет, как это мы планируем сейчас, а с трех лет, делать познавательные фильмы для детских садов...

Критик **С. Рассадин** считает, что фильм сам должен завоевать своего зрителя. Он напомнил высказывание Бориса Житкова, который разделял читателей «производственной», то есть научно-популярной книги на два типа: «читателя с вопросом» и «читателя без вопроса». У первого — готовый интерес. Напишите на книге прямо: «Что такое вольты и амперы?», и он к ней ринется. Второго же нужно вводить в новый для него мир, нужно увлекать, пробуждать в нем интерес.

— У кино такого выбора нет! — отмечает Рассадин.— Книга избирательнее фильма, она сама находит своего читателя. Фильм же демонстрируется в зале, где сидят и зрители с вопросом и зрители без вопроса. Здесь скидки на готовый интерес быть не может. Фильм — в идеале, конечно,— обязан по содержательности удовлетворять зрителя с вопросом и интриговать, захватывать, завоевывать зрителя без вопроса.

### Проблема адреса—проблема художественная

Можно согласиться с С. Рассадиным, что интересный, содержательный фильм всегда найдет своего зрителя, когда речь идет о взрослой аудитории. В детском же кино снять вопрос «кому и о чем» — невозможно. Если даже мы оставим в покое детей из детсадов и не будем прибегать к помощи кино, чтобы еще более повысить уровень знаний пятилетнего ребенка, у которого как-никак впереди вся жизнь, остаются три возрастные категории. Можно ли одинаково разговаривать с восьмилетним и двенадцатилетним ребенком?

Психологи и педагоги хорошо знают, как отличаются ученики разных классов. Проблема адреса — прежде всего художественная проблема. Она определяет тему, содержание, форму произведения, его стилистику, отбор композиционно-изобразительных средств, ритм и характер монтажа, интонационную манеру текста, музыкальное решение — все те слагаемые, которые образуют фильм, предопределяют его впечатляющую силу.

Альманах «Звездочка» и журнал «Хочу все знать» очень наглядно демонстрируют, как сказывается правильное решение проблемы точного адреса на художественно-воспитательных достоинствах фильмов.

Наиболее определился характер «Хочу все знать». Это и не мудрено, он самый старший. Построение каждого номера всегда подчинено определенному замыслу, сюжеты связаны изобретательным персонифицированным конферансом. В № 97 в качестве ведущих выступают Алмаз и Робот, причем, оба наделены характерами, они не просто объявляют номера, но вступают в спор, и самоуверенный сиятельный Алмаз терпит поражение от скромного, работящего Робота. Надо заметить, что оба эти персонажа не случайные гости в номере, один из них — действующее лицо сюжета «Лазер и алмаз», другой — сюжета «Робот — умная рука». Интересны также ведущие: Буратино в № 96, Мудрая Сова в № 98. В № 93, который начинается сюжетом «Как путешествует письмо», связующим звеном выпуска становятся письма. Журнал тематически разнообразен. В большинстве сюжетов авторам удается облечь рассказ в занимательную форму, не жертвуя доходчивостью познавательного материала.

И все же юные зрители не всегда удовлетворены этим киноизданием.

Упрек журналу «Хочу все знать» сделала школьница-десятиклассница **Шура Радина.** По ее мнению, журнал превратился в обзор, который излагает разнообразные факты, но не дает им научных объяснений, а ограничивается только констатацией.

Может быть, впечатления Шуры о журнале вызваны тем, что она уже не «маленькая», что она переросла его, а может быть, и тем, что в журнале встречаются темы настолько сложные, что их невозможно изложить в коротком сюжете, и волей-неволей рассказ получается поверхностным.

Пример тому — сюжет, повествующий о перемещении материков (№ 97). На мультипликационном рисунке наглядно изображено, как черные контуры континентов легко плывут по экрану. Все просто, понятно и, увы, нисколько не удивительно. Из рассказа исключено самое главное — «приключения мысли», которыми должна была быть наполнена эта тема.

Если бы объединение правильно определило возрастной адрес этого сюжета, гораздо более подходя-

щего для альманаха «Горизонт», то мог бы получиться увлекательнейший фильм — и не только об истории нашей планеты, но и о подвиге ученых, которые в течение десятилетий передавали друг другу эстафету научного поиска и проникли в тайну событий, происходивших 450 миллионов лет назад.

Альманах «Звездочка», по общему мнению, делается интересно, разнообразен по темам и жанрам, занимателен и доступен школьникам младших классов. В № 16 включены четыре фильма: интересный опыт острой кинопублицистики для детей «Солидарность», рассказ о пауках «Восьмирукий восьмиглаз», сюжет о дрессированных медведях — «Необыкновенные фигуристы» и документальная картина «Где родятся «Жигули». Номер 17 еще более многообразен: подборка из трех сюжетов «Куда идет осетр», «Экспедиция «Лосось» и «Живое серебро» знакомит с работой детского «голубого патруля», ребята участвуют в наблюдениях за миграцией рыб, в спасении мальков, фильм «О капле, снежинке и многом другом» рассказывает о круговороте воды в природе; «Весна за 4 минуты» — красочный, радующий глаз цейтраферный аттракцион; подборка «Памятники животным» прививает детям любовь к нашим четвероногим друзьям, рассказывает о знаменитых чемпионах — лошадях Квадрате, Верном и других, о собаках, которые служат науке и удостоены памятника в Колтушах, о сенбернаре Барри, спасшем десятки человеческих жизней, о Фидо — образце верности, который много лет ждал своего погибшего на фронте хозяина.

Только один из этих фильмов был подвергнут критике — «Восьмирукий восьмиглаз».

— И сценарист и режиссер пошли по пути ложной развлекательности,— говорит критик Д. Сарычев.— Плохо, неестественно сделанные игровые эпизоды «съедают» почти весь метраж. Даже к маленькому зрителю следует относиться с большим доверием, стремиться увлечь его самой энтомологией, а не надуманными игровыми сценами.

Соглашаясь с этой оценкой фильма, я не могу, однако, разделить мнения Д. Сарычева, упрекнувшего картину «Необыкновенные фигуристы» в том, что она «выполняет чисто развлекательную функцию, лишена и познавательной и воспитательной информации». По-моему, развлекательные сюжеты необходимы «Звездочке», не надо забывать, что ее зрители — дети 8—10 лет.

К сожалению, конферанс в этом альманахе не всегда выполняет возложенные на него задачи — объединять сюжеты, помогать их восприятию. Просмотрим для примера связки и переходы в том же № 16. Мальчик из фильма о пауках спрашивает в конце картины девочку, кем она хочет быть. И поскольку режиссеру нужно было перейти к медведям-фигуристам, девочка неожиданно для зрителей объявляет, что «желает быть фигуристкой». Другой персонаж «хочет быть шофером». Вряд ли прекрасный фильм «Где родятся «Жигули» что-нибудь выигрывает от такой «связки». В «Звездочке» № 17 запомнилась такая «содержательная» реплика ведущего: «А теперь совсем о другом». Она служит переходом от фильма «Весна за 4 минуты» к картине «Памятники животным».

Самый большой недостаток «Звездочки» в том, что ее мало — всего два сборника в год. Увеличение выпуска хотя бы до четырех номеров дало бы возможность значительно расширить тематический кругозор альманаха, полнее удовлетворить запросы детской аудитории.

Есть резервы и у самого объединения. Речь идет о переизданиях. Известно, что детские книги переиздаются многократно. Немало произведений сопровождало детство ряда поколений от дедушек до внуков и правнуков. Почему же жизнь познавательных фильмов для детей ограничивается сроком годности пленки, на которой эти фильмы напечатаны?

— Сегодняшние зрители смотрят наши новые сборники, но многих старых «Звездочек» уже нет в прокате,— говорит **Б. Долин**.— Может быть, кое-что в них устарело, но в целом это огромный кладезь воспитательных и познавательных фильмов, которые можно снова выпустить на экран. Попутно возникает требование — выбирать такие темы, создавать такие фильмы, чтобы они жили не два-три года, а гораздо дольше.

**Воспитание через познание**

— Огромное значение фильмов, которые выпускает объединение «Радуга»,— подчеркнул писатель **А. Дорохов**,— заключается в том, что каждый из них несет большой воспитательный заряд.

Долин разъяснил: «Наш принцип — воспитание через познание».

Однако редактор объединения **В. Злотов** сделал совсем неожиданное заявление. По его мнению, кино — вообще неподходящее средство для познания.

— Может быть, вы обмолвились или я вас неправильно понял?— спросил **Я. Ярополов**.

— Нет, верно,— решительно возразил **В. Злотов**.— Я считаю, что сила кино в том, что оно может потрясти, возбудить воображение. Для этого оно создано. А познавательность — это сопутствующий элемент.

**Я. Ярополов** продолжил спор:

— Ваше объединение интересно тем, что вы выпускаете не просто детские, а познавательные детские фильмы, которых никто кроме вас не делает. Разговор о познавательности, как о качестве второстепенном, меня в этой связи несколько насторожил. Мне кажется совершенно бесспорным, что познавательность должна быть главной целью объединения.

Здесь уместно напомнить слова замечательного советского педагога, глубочайшего знатока детской души В. А. Сухомлинского. В своей книге «Рождение гражданина» он пишет: «Одна из очень тонких и важных проблем воспитания — добиваться того, чтобы человек чувствовал людскую красоту, людской труд, людское достоинство в вещах, предметах, цен-

ностях, созданных человеком для человека. Для этого необходимо глубокое переживание чувства восхищения красотой труда во всем его многообразии и многогранности».

В. А. Сухомлинский писал не о научном кино, а о педагогике, о том, как воспитать у ребенка интерес к знанию, развить в нем стремление к красоте, желание стать настоящим человеком высоких нравственных достоинств. Он говорил, что «тончайшими способами влияния на юную душу являются слово и красота». Но ведь именно слово и красота есть важнейшие средства воздействия кинематографа. И мне думается, что талантливый педагог, сам того не предполагая, удивительно точно сформулировал сверхзадачу научного кино для детей. Знание здесь не нечто вторичное, необязательное, а сама основа, рождающая красоту.

Да, фильму недостаточно внешней эффектности, ему нужна внутренняя красота. И она неизбежно появляется, если, рассказывая о тех или иных явлениях природы, ее законах, достижениях науки, техники, культуры, в фильме, словно в кристалле, пронизанном лучом солнца, отображается сила человеческого разума, проникающего в тайны мироздания, если фильм вызывает в сердце ребенка радость познания и жажду познания, гордость за то, что он человек, что он приобщается к человеческой мудрости.

Научный фильм, лишенный познавательности, превращается в пустышку, которая не содержит ничего, кроме авторского «самовыражения».

Отказывая познанию в способности «потрясать и возбуждать», мы логически будем вынуждены признать, что познание лишено красоты, эмоциональной силы и не может быть предметом искусства.

Интересными мыслями на эту тему поделился Д. Данин:

— Я ушел с просмотра в хорошем настроении. У меня было такое чувство, точно я прикоснулся к чему-то человечески доброму, важному мне духовно, хотя в общем-то почти ничему не научился, ибо едва ли не все, что увидел, знал и раньше. Вот только голоса кремлевского царь-колокола я, как и все смертные, никогда не слышал. А с экрана он прозвучал очень правдоподобно, рассчитанный и воссозданный электронно-вычислительной машиной. Этот маленький сюжет в журнале «Хочу все знать» повысил мое почтение к ЭВМ, которое и без того было достаточно велико.

Но если я узнал мало нового для себя, то откуда же чувство удовлетворения? Ведь кино было научно-познавательное, а не просто кино... Значит, кроме знаний, оно несло с собой еще что-то. Оно рассказывало в «Уроке астрономии» не только о звездах и идеях теории относительности, но о могуществе человеческого разума, и, как это ни странно, о могуществе любви. А в «Летучем голландце» покоряло красотою природы и неожиданной романтичностью трезво-научного постижения чуда... И почти в каждой из этих картин познавательное кино давало нечто большее, чем одну лишь позитивную информацию.

Мне хотелось понять, отчего эти картины находили отклик во мне, как нечто цельное? Какое общее достоинство или свойство давало «Уроку астрономии», или «Летучему голландцу», или «Зайчику», «Серебряным трубам» эту силу?

Вероятно, проще всего было бы сказать, что настоящая удача начинается там, где научное кино становится научно-художественным. А это означает, что у авторов, кроме намерения, скажем, показать, как из перенасыщенных растворов начинается кристаллизация, возникает еще сверхзадача.

...Всюду в показанных нам картинах можно проследить, что там, где присутствует настоящая художественность, там и успех.

И если две картины, на мой взгляд, слабее других— это фильмы о капле и о письменах майя,— то как раз потому, что им недостает влекущего «заряда человечности»...

### Научность, популярность, художественность

Таковы, по мнению **С. Рассадина**, три кита, на которых должен держаться детский познавательный кинематограф.

— Можно,— сказал он,— хвалить объединение «Радуга» за разнообразие тем и сюжетов, но это так и должно быть, само собой подразумевается. Главное, что меня обрадовало,— черты единства при разнообразии. Черты своего меняющегося стиля. И стиль этот, мне кажется, связан именно с тем, что, дорожа научностью, объединение творчески подходит к понятию популярности, приближая его к понятию художественности.

Поэтому я не могу считать удачей фильм «О капле, снежинке и о многом другом». Это скорее учебный, то есть сугубо утилитарный фильм, очень недурной, способный, к радости школьника, заменить десять-пятнадцать минут скучного урока. Тут он конкуренцию выдержит.

Какие же качества делают познавательный фильм художественным?

«Самое страшное в детском кинематографе — это скука!» — говорит **Б. Долин**.

Значит, фильм должен быть интересным, занимательным, увлекательным? **С. Рассадин** находит для этого даже термин «оживляж», без «оживляжа», по его мнению, многое теряет свою силу. **А. Дорохов**, наоборот, полагает, что нужно больше заботиться о том, что дает картина юному зрителю, о степени ее понятности, нежели о занимательности. Действительно, занимательность бывает разного сорта: нередко мы встречаемся с фильмами, где она носит чисто внешний характер, никак не связана ни с темой, ни с идеей фильма, просто в начале картины прицепляется какой-нибудь хлесткий эпизодик, служащий как бы крючком, на который пытаются поддеть зрителя. **С. Рассадин** весьма кстати при-

вел рассуждения Б. Житкова об опасности такого заманивания: «А знаете, светом можно слона с ног свалить! Вот сейчас покажу». Но читатель, говорит Житков, очень скоро начинает понимать, что «до слона-то дело не скоро дойдет, да если и дойдет, то валить слона не будут, а докажут, что это «вообще можно» и главное, что свет давит». И читатель теряет интерес, ибо внимание, которое он вам кредитовал, не оправдано».

Хочется возразить против «оживляжа», который так привлекает Рассадина. Не случайно этот «термин» напоминает своим звучанием «камуфляж», он и по существу выражает то же понятие — маскировку, когда внешние формы и подлинная реальность не имеют ничего общего. Художник, рассказывающий о том, что волнует его самого, который видит красоту в самом материале, не станет искать внешних украшений, он найдет художественные средства передать свои чувства зрителям. «Оживляж» — средство антихудожественное.

Художественность — не сумма приемов, даже не профессиональное мастерство само по себе. «Только произведение, в котором воплощена истинная идея, бывает художественно, если форма совершенно соответствует идее», — писал Чернышевский. Никакие упражнения в области формы, стремление удивить, ошарашить зрителя кинофокусами, никакая иллюзия художественности не найдут отклика, не вызовут душевного волнения, особенно в такой чуткой к любой фальши аудитории, как детская.

**Л. Белокуров** с горечью замечает:

— К сожалению, у нас уже не один год находят поддержку «новаторы», которые, не считаясь ни с темой, ни с содержанием, ни с мыслью произведения, занимаются «творческими поисками» пресловутых приемов, собирают их отовсюду (как будто можно найти прием вне содержания) и особенно озабочены тем, чтобы проявить «оригинальность».

. «Увлекательность не привносится извне, она таится в материале»,— так сказал **С. Рассадин.** Осуществление этого справедливого утверждения мы увидели в фильме «Где родятся «Жигули» (автор сценария А. Дорохов, режиссер А. Миронов).

Сюжет фильма прост и ясен — группа детей путешествует по цехам автомобильного гиганта в Тольятти. Да и форма предельно незатейлива: вопросы и ответы. Но картина строго документальна, и в то же время — это музыкальный фильм, построенный по всем законам жанра. Жизнерадостная музыка (композитор А. Рыбников) не просто сопровождает изображение, ее ритмам подчиняются и линии сборочных конвейеров, и движение кранов, и удары прессов, и сам монтаж фильма. Это превращает ленту в своеобразный «мюзикл», который ярко и образно раскрывает в великолепных операторских планах красоту современной техники, рождает уважение к рабочему человеку — мастеру своего дела.

Большой разговор возник по поводу фильма «Урок астрономии». Автор и режиссер его С. Райтбурт мужественно берется за самые сложные проблемы современной науки, казалось бы, противопоказанные экрану, вторгается в такие области физики, о которых Л. Ландау говорил, что человеческое воображение не способно представить их в зримых образах, и наперекор всем трудностям создает свои киноновеллы, всегда спорные, но никого не оставляющие равнодушными.

Райтбурт не ставит перед собой задачу дать зрителю научное объяснение сложной проблемы, явно невыполнимую в двадцатиминутной ленте, его цель — разбудить воображение. Так построены многие фильмы этого интереснейшего художника, среди них: «Что такое теория относительности?», «Математика и черт», «Физика в половине десятого», в этом же ключе решается и «Урок астрономии».

— Идет разговор о Вселенной, о четырехмерном пространстве, — говорит **А. Дорохов.** — Я должен признаться, что, пожалуй, впервые испытал чувство грандиозности. И очень хорошо, что фильм не навязывает каких-то приблизительных, ничего не дающих объяснений.

— Райтбурт со мной говорил об этом фильме, и я с некоторым страхом ожидал, что будет,— вспоминает **Д. Данин.**—Да, он ходит по острию ножа, готовый вот-вот сорваться в мелодраматическую театральность. Но не срывается! Он заставляет испытывать настоящее волнение. Может быть, потому, что всерьез вовлекает нас в предложенную игру — нам становится важно следить не только за тем, как юноша объясняет девушке астрономические тайны, но и как он, несчастливо влюбленный, раскрывается перед ней в своем внутреннем богатстве.

Именно против этого симбиоза, который так одобряет Данин, возражает **Л. Белокуров.** Признавая «привлекательность парадоксальной попытки слить воедино полярные, далекие темы—земную зарождающуюся любовь и влечение к небесным сферам», он считает попытку неудавшейся: «Драматическая нить, соединяющая «научное» и «художественное», слишком тонка и хрупка, две линии не вступают в контакт, безразлично соседствуют, между ними все время чувствуется барьер несовместимости». Я не могу отнести «Урок астрономии» к принципиальным удачам.

Райтбурт — не переводчик с языка науки на язык кино (так называют себя некоторые деятели научно-популярной кинематографии), а художник науки. На огромном материке науки, пока еще не открытом искусством, он ведет смелый творческий поиск. Его произведения рождены эпохой научно-технической революции, несут ее идеи.

К сожалению, десятиклассницам **Шуре Радиной** и **Тане Куриц,** весьма строгим критикам, кажутся интересней утилитарные решения.

— Зачем создан такой фильм? — сурово спросила Шура.— Ведь астрономия — прекрасная интересная наука. Если бы просто показали звезды, галактики, было бы лучше. На меня сама галактика, показанная в конце фильма, произвела более сильное впечатление, чем все остальное.

Обсуждение фильма «Урок астрономии», да и ряда других вновь продемонстрировало, что в споре между поэтическим и традиционным утилитарно-объяснительным кинематографом, уже давно ведущемся в научно-популярном кино, сторонников художественных решений делается все больше. На мой взгляд, именно поэзия должна быть поводырем познания.

**Путь к зрителю и проблемы проката**

Уже много лет научно-популярная кинематография зажата тисками проката и не находит полноценного выхода на экраны кинотеатров.

— Вы знаете, что мы начинали с журнала и короткометражек,— рассказывает **Б. Долин.**— Но очень скоро мы убедились, что сделать хороший познавательный фильм для детей — это еще полдела. Все наши труды, поиски жанров, приемов, языка — все упиралось в барьер проката. Оказалось, что наших картин дети не видят.

Тогда мы решили выпускать не отдельные фильмы, а соединять их в программы, рассчитанные на целый сеанс. Прокат согласился, и мы стали формировать два альманаха: «Звездочку» для младших школьников и «Горизонт» для старших ребят.

Заслуживают уважения огромный труд и энергия, которые затрачивает объединение «Радуга» на то, чтобы обеспечить производство и прокат познавательных фильмов для детей. Радуют и результаты: к концу 1974 года выпущено 18 номеров «Звездочки», в которые вошло более 70 коротких фильмов. Нельзя не приветствовать и перспективу, намеченную «Радугой»,— создать большую киноэнциклопедию детских познавательных картин.

Однако у некоторых участников обсуждения возникло опасение: приспосабливаясь к действующей системе проката, втискиваясь в ее прокрустово ложе, не терпит ли объединение известный ущерб, не отклоняется ли иногда от своей программы?

**Д. Сарычев** выразил сомнение в том, что альманах «Горизонт» доходит до тех, кому он предназначен.

— Альманах за последнее время резко повзрослел,— констатирует Сарычев,— и это не случайность, а установка на нового зрителя — посетителей продленных сеансов. Другая тревожная тенденция — для «Горизонта» стали сниматься фильмы, имеющие только косвенное отношение к популяризации науки, ее достижений, успехов современной техники, фильмы с облегченным научным содержанием и даже вовсе без него. Пример тому — два выпуска «Горизонта» — четвертый и пятый. Может быть, мои оценки чересчур суровы и категоричны, но можно ли поступать иначе, когда т о л ь к о д в а альманаха в год адресуются подросткам. Каждый фильм здесь должен по-снайперски бить в цель.

Выступавшие товарищи отмечали элементы случайности, некоторой «кустарщины» в таких важных вопросах, как формирование, подбор сюжетов, новелл, рассказов в альманахе «Горизонт». Мало внимания уделяется тематике, способствующей воспитанию нравственных качеств юного поколения — трудолюбия, гуманизма, патриотизма, морально-эстетическим проблемам. Серьезнейшим недостатком является дефицитность тем, отражающих НТР. Это особенно важно отметить в настоящее время, когда перед советской школой стоит задача по улучшению профориентации и трудовому воспитанию молодежи, пополнению состава рабочего класса за счет выпускников школ. Фильмы, освещающие научно-технический прогресс, повышающие авторитет рабочих профессий среди сегодняшних школьников, следовало бы сделать главными в таком альманахе, как «Горизонт».

Из выступлений участников «круглого стола» можно сделать вывод, что возрастная ориентация «Горизонта» недостаточно четко очерчена, а это неизбежно ведет к ошибкам в выборе тем, неудачам в области формы и композиции всего альманаха в целом. Иллюзорные надежды на удлиненные сеансы привели к тому, что вне внимания детского познавательного кинематографа остались подростки, школьники 5-го, 6-го, 7-го, 8-го классов, те, кто находится в «трудном возрасте», когда происходят глубокие душевные изменения и когда дети наиболее нуждаются в умном ненавязчивом воспитательном воздействии.

Думаю, что коллективу объединения следует серьезно обдумать высказанное на встрече предложение: «вернуть «Горизонт» его прямым «потребителям» — школьникам средних классов».

Однако здесь снова возникает проблема проката. Энтузиаст детского познавательного кино педагог **Ф. Нодель** рассказал:

— У нас возникла идея скомпоновать несколько программ для подростков из отдельных выпусков журнала «Хочу все знать», альманахов «Звездочка» и «Горизонт», подходящих короткометражных фильмов. Почти договорились с кинотеатром «Баррикады» выпустить абонементы по циклам. Но в последний момент администрация вдруг вспомнила, что «мы — кинотеатр мультипликационного фильма», и это формальное соображение сорвало наши планы. К таким же результатам привели переговоры с кинотеатрами «Дружба», «Уран», «Стрела».

Центральный Комитет партии в известном Постановлении «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» подчеркнул значение фильмов для детской аудитории, воспитывающих подрастающее поколение, которому предстоит принять эстафету от старших. Нельзя мириться с тем, что часть выпущенных фильмов не доходит до детей, что огромный воспитательный заряд, заключенный в детских научно-популярных картинах, иной раз не достигает цели.

Не мешает подумать и о других путях к юному зрителю.

**Обратные связи и виды на будущее**

Сначала справка: обратная связь в технике обеспечивает подачу «сигнала ошибки» в систему автоматического управления и дает возможность постоянно

корректировать ход производственного процесса, добиваясь оптимальных результатов.

В искусстве нет приборов, способных вовремя послать «сигнал ошибки». И если в театре их заменяет живой контакт с публикой, реакция зрительного зала, то кинематограф лишен этой возможности, он представляет на суд зрителей законченное произведение. И все же кинематографу также необходимы обратные связи и «сигналы ошибки». Без них трудно двигаться дальше и особенно трудно развиваться новому делу.

Вот почему «Радуга» упорно и настойчиво стремится наладить обратные связи со своей юной аудиторией.

— Для нас — это очень важное дело,— рассказывает **Б. Долин.**— У нас есть несколько школ, с которыми мы поддерживаем постоянные контакты, приглашаем оттуда школьников на студию, проверяем на ребятах каждый новый фильм. Своеобразной лабораторией объединения стал кинотеатр «Дружба». Мы предлагаем ребятам анкеты, в которых они ставят картинам оценки по пятибалльной системе. После просмотра беседуем со школьниками, они рассказывают, что им понравилось, что нет. А в классе дети потом пишут сочинения.

Большая систематическая работа с детьми во многом помогла объединению приблизиться к интересам аудитории, лучше понять роль научно-познавательного кино в воспитании подрастающего поколения, наметить перспективы дальнейшего развития.

Но жизнь идет вперед и выдвигает перед детским познавательным кинематографом новые темы. Старшие ребята интересуются проблемой законности, значит надо включать в «Горизонт» новый тематический раздел, помочь юным гражданам разобраться в этом непростом вопросе, дать им необходимые знания. Намечается и другая интересная серия «Жизнь замечательных людей». Объединение уже выпустило две картины и намерено продолжать эту ценнейшую в воспитательном отношении работу.

Говоря о перспективах, Б. Долин сетует также на то, что в планах кинематографа для детей нет научно-фантастических фильмов, исчезли фильмы о животных. Все это необходимо детям, подросткам, юношам, это воспитывает характер, учит доброте, мужеству, человечности.

— А мы уперлись в лимит — 12 фильмов в год! Никакое дело не может развиваться, если оно поставлено в такие жесткие рамки. Надо подумать об изменении системы планирования детских познавательных фильмов,— предлагает Б. Долин.

Детский кинематограф — единое целое, и он состоит не только из двадцати художественных фильмов, как это принято считать. Это и наши познавательные картины. И мы должны жить и работать на равных правах, без всякой дискриминации. От этого страдает дело, которому мы служим, страдают дети.

Созданный в нашей стране детский кинематограф — великое завоевание нашего социалистического строя, нашей партии, которая уделяет большое внимание развитию литературы, театра и кинематографа для детей.

Задача самого массового искусства состоит в том, чтобы активно влиять на идейно-нравственное становление и всестороннее развитие юных граждан нашей страны, воспитывать их в духе высоких коммунистических идеалов. Выступая на XVII съезде ВЛКСМ, Л. И. Брежнев говорил: «Все лучшее, что накоплено нравственным опытом нового общества, мы должны передать молодежи, каждому юноше и девушке и вместе с тем настойчиво избавляться от всего, что мешает жить и трудиться... Дальнейшее развитие кино для детей и юношества — наше общее дело, важное звено в воспитании молодых строителей коммунизма».

---

*В СК СССР*

## Режиссерские дебюты 73—74

Так называлась творческая конференция, организованная Всесоюзной комиссией художественной кинематографии, Всесоюзной комиссией по работе с творческой молодежью Союза кинематографистов СССР и кафедрой режиссуры художественного фильма ВГИКа.

Двадцать три режиссерских дебюта 1973—1974 годов были представлены для обсуждения на конференции, которую открыл секретарь правления СК СССР С. Бондарчук. С докладом выступил критик В. Демин. Он подробно проанализировал фильмы-дебюты, выдвинув в качестве основного положения своих размышлений требование подлинной содержательности, ясности и самостоятельности мысли в работах молодых.

Участники прений — в их число входили Л. Аннинский, О. Бондарев, Р. Быков, И. Вайсфельд, Е. Дзиган, Н. Кладо, С. Кулиш, Н. Мащенко, Н. Михалков, А. Столпер, Ю. Чулюкин и другие — наряду с оценкой отдельных работ дебютантов касались общих проблем, связанных с подготовкой и первыми самостоятельными шагами молодой режиссуры, с выбором темы и материала, с вопросами организационного характера.

**«Автомобиль, скрипка и собака Клякса»**
**«Не болит голова у дятла»**
**«Страницы жизни»**

Татьяна Иенсен

# ...а если мы войдем в экран...

**«Автомобиль, скрипка и собака Клякса»**
Сценарий А. Ахундовой. Постановка Р. Быкова. Оператор М. Ардобьевский. Художник А. Кузнецов. Композитор М. Дунаевский. Звукооператор Ю. Рабинович. «Мосфильм», 1974.

Автомобиль, скрипка и собака Клякса! Внимание, внимание! Начинается кинопредставление! Самое удивительное, самое заразительное, на все вкусы — и мальчишкам и девчонкам, и дедушкам и бабушкам, и папам и мамам. Спешите все. Покупайте мороженое, петушки на палочке, засахаренные орехи, садитесь в первый ряд, непременно в первый ряд, потому что в этом фильме играют и актеры и зрители, и может быть, и вам удастся побывать на экране. Спешите, спешите...

«Автомобиль, скрипка и собака Клякса»! К названию такого фильма годится только голос балаганного зазывалы. Але-гоп! Занавес открывается.

И вот уже, смотрите, из-за левой «кулисы» (в кадре черная рамка) на «авансцену» выходят музыканты. Один за другим, в парадных и странных нарядах, они проходят перед экраном — «окном» в город, который и будет для них «сценой» будущего спектакля. А там, за «окном», все живое — дрожит летний солнечный воздух, жарко, летают голуби. И небо над черепичными крышами старого города такое, какое вы тысячу раз видели. И что удивительно, с появлением музыкантов там ничего не меняется, ничего фантастического не происходит. И они не сгустились из солнечного марева, не прилетели с неба, просто они существуют сами по себе, отдельно от открытого за ними реального мира. И даже, когда Быков, который здесь маэстро (он с дирижерской палочкой), вводит музыкантов в экран — на крыши, первые шаги им даются с трудом, сначала они просто еле стоят на ногах (оно и понятно, крыши не лучшее место, чтобы учиться ходить). Но скоро музыканты входят в свои новые роли и начинают петь и приплясывать.

А можно ли войти в экран
Из зрительного зала,
А можно ли с экрана
Допрыгнуть прямо в зал?
Нельзя, нельзя.
Нам тетенька знакомая сказала,
А ей про то один знакомый дяденька сказал.

Ушла рамка, и мы тут же забываем, что перед нами разыгрывают действие, мы включаемся в экранное поле.

А если мы вошли в экран из зрительного зала,
И даже если слышали, что этого нельзя,
Как говорят: лиха беда, лиха беда — начало.
Такое уж начало, простите нас, друзья.

Начало? Не совсем. Пролог еще не окончен. На одной из крыш сидит человек-мим в котелке с белым цветком, в руках у него розовый воздушный шарик. Он выжидательно смотрит на музыкантов и только с последней нотой отпускает его, а тот летит куда-то вниз, в город. И хотя шарик мало похож на пущенную «куда глаза глядят» стрелу, ему тоже предстоит выбрать свою «царевну-лягушку». Он — посланец сказки.

— Аня Хорошаева! — кричит один из главных героев Олег Починкин.

Но Аня, оказывается, еще спит.

История наших героев проста. Двое друзей, Олег и Давид, «друзей до гроба», влюблены в одну девочку — Аню Хорошаеву, у которой есть брат Кузя, который мечтал иметь кошек, «чтобы сделать из них обезьян, потому что из обезьян совсем уж легко сделать медведей, потому что из медведей совсем уж легко сделать товарищей». У Олега есть автомобиль, собранный им самим, у Давида скрипка,

*«Автомобиль, скрипка и собака Клякса». Аня — Наташа Тенищева, Олег — Андрей Гусев, Давид — Цолак Вартазарян*

Аня — «самая красивая девочка на свете», а у Кузи есть собака Клякса, но она обиделась на него и ушла — Кузя хотел сделать из Кляксы зебру и выкрасил ее масляной краской. И поэтому Кузе теперь уж совсем обязательно нужны кошки. Но кошек может достать только один человек на свете — Олег Починкин — он рыцарь и верный друг. Аня обещает ему за 50 кошек 5 поцелуев. Крекс, фекс, пекс...— кошки пойманы, все пятьдесят, но все равно ничего не получается: Аня Олега не целует — «там было четыре котенка», а Кузя не делает из кошек обезьян — «они все разбегаются, а надо кого-нибудь такого, кто бы не разбегался». Зато пропажа кошек вызывает панику среди взрослых участников фильма — «Землетрясение!» («Кошки чувствуют его приближение и убегают в поля, это у них телепатия»,— объясняет дедушка Аршак — дедушка Давида). Всеобщий переполох, путаница, суматоха. Но, конечно, все благополучно разъясняется. Вот, собственно говоря, и вся история.

Остается выяснить только одно: почему в фильме, где сюжет почти не обязателен, где нет никакого драматического конфликта и интригу никак уж нельзя назвать хитросплетенной, так много действия и так много смеха и радости?

Цирк приехал, цирк приехал... Что это, отдельные номера? Закрученные на месте эпизоды — с фокусами, акробатикой, с дикими зверями? Может показаться и так. Но на самом деле все иначе. «Автомобиль, скрипка и собака Клякса» — это, конечно, лирическая кинокомедия, но особого рода. Сам

Ролан Быков говорит, что фильмом «Телеграмма» исчерпал для себя возможности жанра повести о детстве. Теперь он не только рассказывает своим юным зрителям о том, как «это» было, но и откровенно развлекает их, веселит прямо с «экранных подмостков», «спускается» в зал, всячески побуждает зрителей к сотворчеству. Автор фильма не только не пытается создать иллюзию действительности, сымитировать жизнь, подражать ей, наоборот, он подчеркивает, что перед нами разыгрывается «нечто». Все, как в театре, и не столько в театре переживания, сколько в театре представления. Течет клюквенная кровь, сыплется пудра, огонь только бенгальский, актеры играют несколько ролей сразу. Ролан Быков переодевается прямо на «сцене» — из маэстро в шофера Ломакина — ему некогда, он спешит — театральное время коротко — к месту аварии, где он должен своим катком разбить машину Олега Починкина. Почему должен? Потому что, должна взлететь на воздух «хипповая» машина, и это первое переживание Олега.

Так задумано, так задуман первый номер, который играют музыканты. Никакого стремления к естественному ходу событий, к логическому правдоподобию, бытовая достоверность постоянно нарушается. Сюжет смонтирован на доверии к зрителям: необходимо сразу включиться в эту стихию условностей, где все время меняется кадр, становится то узким, то длинным, то квадратным, то появляется рамка, то рампа, на которую выходят музыканты, правда, только музыканты — они ведущие фильма. Все эти приемы каширования, варио-экрана нужны автору для того, чтобы приблизить новое искусство кино к старым искусствам театра, балагана, площадного действа. И не случайно, что Ролан Быков, который постоянно добивается эффекта остранения, ни разу не вводит в экран камеру — камера специфический знак кино, а режиссера привлекает иллюзорность именно театральных представлений, когда контакт со зрителями постоянный и их можно включить в веселую игру. А детям легко принять такую игру. Если два стула — паровоз, то почему бы не «поверить» в то, что Ломакин увез Кузю на зебре, как спросонья сказал, все на свете перепутав, все тот же дедушка Аршак. И почему бы не отправиться в погоню, в прекрасную погоню, когда трубят трубы, бьют барабаны, свистит ветер в ушах, а ты мчишься то ли на автомобиле вместе с Аней, Олегом и Давидом, то ли на телеге с сеном вместе с музыкантами, которые тоже спешат на помощь и поют праздничную песню — игра!

И если даже,
И если даже
И если даже
Не догоним,
Одно лишь важно,
Одно лишь важно,
Она была, была, была, была погоня.
Пусть даже не догоним,
Да здравствует погоня!

И хотя действительно никакого Кузю не догнали, потому что некого было догонять, он в это время заблудился в парке, ища свою Кляксу, но все равно все не напрасно — было счастливое время погони, и все были вместе, и была дружба.

А все-таки, может быть, такая ненастоящая погоня, ненастоящая авария и даже ненастоящая дуэль (в фильме есть и дуэль, Олег и Давид, поссорившись из-за Ани, нет-нет, не стреляют, у них свое оружие — шланги с водой) у серьезного зрителя вызывают недоумение? Как говорят, детям нужно все взаправду. Но это и есть взаправда. История «почти правдоподобная». Просто в этом «почти» заключены смех и веселье. Ну, а кому это не по душе, тот может не играть. Дососать своего петушка на палочке и уйти. Пусть останутся только маленькие фантазеры, игруны и весельчаки, потому что чем дальше, тем будет еще смешнее.

Это комедия, в которой сочетаются приемы и комедии положений и комедии характеров, в ней все путается, смешивается, она полна вечных нелепиц и курьезов. А крайнее заострение комических ситуаций приводит к эксцентрике и к кинотрюкам.

Правда, не всегда Быкову удается точно отмерить, сколько мегатонн смешного может удержать один кадр. От того, что он пытается вместить в него все (ну, почти все), что рож-

дается под его щедрой рукой, и порой не знает в этом удержу, он перенасыщает эпизод, который подчас теряет свою силу, а иногда и чистоту. Ведь рядом оказываются несовместимые вещи: прыгающая через деревья коза, «блеянье» плачущей Ани — «О-о-оле-е-ег!», искусственные цветы на полянке, такие же, как у нее на платье, и настоящие скупые слезы Олега. Такой эпизод, как тяжело нагруженный корабль, глубоко садится в воду, его ватерлинию можно только угадывать. И, конечно, в этом месте стремительное легкое движение фильма замедляется, хотя на самом деле именно здесь предполагается обратное: например, когда начинается сцена землетрясения, маэстро даже объявляет:

— Это должна быть сцена высокого напряжения.

Музыканты влезают на трансформаторную будку — «смертельно опасно» — и играют под проводами, которые, конечно же, демонстрируют «чудеса» современной пиротехники. А в это время во дворе светопреставление. Поднимается ветер, выносят вещи, качают воду неизвестно куда, потом оказывается, в квартиру к глухонемой Марье Федоровне (ее тоже играет Р. Быков), где были заперты кошки. Случается наводнение, плавают утки, сковородки, а кошки разбегаются, прыгают в форточки, бегут прямо по экрану, по черной рамке, выпрыгивают в зал и, наоборот, из зала впрыгивают в экран, из-за «кулисы»

*«Автомобиль, скрипка и собака Клякса». Кузя — Саша Чернявский*

появляется чья-то рука, которая им машет. Спартак Мишулин, он в это время был во дворе и всем мешал, падает и «проваливается» из ... одной сцены в другую—в квартиру старухи Марии Федоровны, которая плавает батерфляем туда-сюда, «спасая» свои вещи — самовар, цветок. И только один человек не принимает в «землетрясении» никакого участия. Он сидит на плавающем столе, как на острове, и на все смотрит. Этот человек Кузя, но о Кузе чуть позже.

Сейчас же о телеге, той самой телеге с сеном, на которой музыканты отправились в погоню. Она срывается с обрыва и взрывается. И одновременно, в одном кадре, музыканты на том берегу реки катятся вниз по песку, а на этом они же вылезают из воды мокрые, в тине, в водорослях, довольные совершенным.

— По-моему, это неплохо, знаете, это просто прилично,— говорит маэстро.

И в самом деле, такое «кинопредставление с танцами, с землетрясением, с наводнением, с высоким напряжением и в целом с потрясением» способно развеселить хоть кого.

Если бы еще всегда было соблюдено чувство меры... К сожалению, обилие пусть даже смешных деталей, веселых ошибок, забавных подробностей рассеивает внимание, разбивает целостность восприятия. Всего много, чересчур много. И хотя, как в мозаике, общий и главный рисунок безусловно вычленяется, конфигурация каждого «камушка», каждой «плиточки» так самостоятельно заразительна, что не успеваешь разглядеть все вместе, тонешь в материале. Примерно то же самое можно сказать и о построении фильма в целом. Видимо, это связано с тем, что для Быкова нет маленьких ролей, нет маленьких переживаний. Он с одинаковым жаром разрабатывает и тему музыкантов и тему детей. А так как они постоянно существуют рядом и включаются друг в друга, то сложно выделить доминанту. Ну, конечно, строго говоря, главенствующая линия — дети, но самоценность музыкантской части так очевидна, что совершенно разные партии, по сути, уравниваются.

Подобного рода просчеты могли бы стать камнем преткновения на пути фильма к зрителю, если бы Быкову не удавалось явно комедийные коллизии, курьезные ситуации наполнить подлинными переживаниями и если бы смешное в этой картине не было так безоговорочно смешно.

Еще один источник смеха — комические персонажи. Они как бы лишены разумной формы существования и действия, их постоянная однобокость, гипертрофия одного качества приводит к гротеску, даже к карикатуре. Но юмор только доброжелательный, фильм свободен от мрачной иронии. Очень смешной и очаровательный образ Аниной сестры, рыжей девочки с немигающим томительным взглядом, у которой переэкзаменовка по семи предметам, но она думает только о любви. В фильме у нее всего две фразы.

— Ну Сереж,— говорит она тоже рыжему мальчику, который с нею занимается, когда тот хочет выключить телевизор, потому что там, как нарочно, всегда показывают «про любовь».

— Отравлюсь,— это ее вторая фраза. И этого вполне достаточно для того, чтобы, стоит только девочке появиться на экране, зрителей охватывал безудержный смех и вместе с тем заливала волна трогательной нежности.

За каждым комическим героем закреплен свой шутовской колпак. Например, дедушка Аршак любит нелепо резонерствовать: «Когда полностью потерян самоконтроль, самоконтроль потерян полностью», а Ломакин — попадать в аварии. Но преувеличенный комизм, буффонада достаются на долю музыкантов.

Вот мы и добрались до главного. Какую же все-таки роль играют музыканты в этом фильме? Комедия (comādia) в переводе с греческого — веселая толпа (cōmos) и песня (oidē).

Песня? Да. Фильм наполнен песнями, настоящими шлягерами, их можно распевать в любом кафе, на любом углу, они — для всех. Кроме того, музыкальные речитативы, поэтические присказки, своеобразный «конферанс» — все это входит в функции музыкантов, они выполняют роль заставок, перемены декораций, вставных и развлекательных

номеров (когда Олег ночью ловит кошек, музыканты дублируют его и пародийно разыгрывают интермедию из рыцарской жизни, при этом иллюстрируя песню, которую поют).

Веселая толпа? Да. Здесь и шутовство, и клоунада, и скоморошьи игры. Полная свобода. Музыканты никого не изображают, они сами по себе известные актеры — Гердт, Казаков, Гринько, Мишулин, Быков, Вицин, Смирнов. Играют как хотят, радуются как хотят. Кувыркаются, падают, строят рожи. Это не греческий хор, монолитный и единый в своем приговоре тому, что происходит на сцене. Музыканты могут между собой и поспорить, хотя в основном они выражают согласованность, но главное — каждый из них живет своей естественной жизнью. За ними не закреплена ни социальная маска, ни маска какого-нибудь типажа (как было, например, в comedia dell'arte). Дифференциация этой «веселой толпы» идет от актеров. И потому, что они «живут» экранной жизнью, их игра полна импровизации. В зависимости от задач авторского комментария она носит то шутейный характер, то печальный и серьезный, то нелепый и простодушный, то ироничный. То музыканты стоят далеко в море на камнях — вечерний отлив, солнце зашло, но море еще розовое,— они исполняют «мелодию прощания» с долгим летним днем. То, как приглашенные к какому-нибудь особо торжественному случаю, все музыканты собираются к месту дуэли и играют «дуэльную мелодию».

Но неужели все эти лирические отступления, музыкальные номера выполняют только прикладную, служебную функцию развлечения публики во что бы то ни стало? Нет, все совсем не так просто.

Музыканты — это многоликая шутовская маска автора-творца, который создает свой мир, где искусство и реальная жизнь тесно переплетаются. Вернее, изначально искусство (в данном случае оно не «вторая» действительность, а «первая») порождает героев (волшебный шарик начал действо), порождает саму жизнь, которая хотя и разыгрывается дальше по намеченному плану («Какой номер?» — «Дуэль»), расходится от него кругами, как от брошенного в воду камня, и чем дальше, тем больше. Теперь ее уже не удержать. Но эстетическое режиссирование жизни продолжается до самого последнего кадра. Ролан Быков все время как бы подводит итоги своей деятельности по созданию этого выдуманно-невыдуманного мира.

Ночью музыканты готовят город к предстоящему дню, моют тротуары, витрины. Немыслимое количество пены, какие-то невообразимые машинки, на которых они ездят,— важная видимость очень ответственной работы.

— Пусть будет утро, пусть будет чисто.

Музыканты играют, Быков дирижирует. Мимо витрин пробегает зебра.

— Пусть будет сказка, мы будем рады.

Дело окончено. Быков на фоне утренней листвы. Он стоит так, как стоят памятники великим людям,— с закрытыми глазами, снимает цилиндр.

— Хорошо.

Он доволен, доволен своим «божьим трудом», и хотя ему не пришлось за семь дней сотворить небо и землю, но порожденный им мир существует, живет собственной жизнью. И это, правда, куда как хорошо!

Такое скрещивание обнаженной условности и реальности, такая многослойная «третья» действительность оказывается чрезвычайно жизнеспособной. А область внутренней жизни, жизни «сердца», подвластна только главным героям — Ане, Олегу и Давиду. О Кузе особый разговор — он венец всей «кладки» этого фильма, и поэтому о нем в самую последнюю очередь, его время не наступило.

Итак, Аня, Олег и Давид. Обычно в детских фильмах много детей. Здесь все наоборот. Кроме четырех главных героев, детей нет вообще, зато полно взрослых. И все они играют роли, разыгрывают комедию. «Ну и история!»— говорит, обращаясь в зал, Галина Польских (в фильме она мать Кузи и Ани), «История, в которой, история, в которой...»— подхватывают музыканты. И только дети ни разу не «выходят» из экрана, они словно не знают о существовании зрителей. Для них все абсолютно серьезно. Это их история, и это их настоящая жизнь.

*«Автомобиль, скрипка и собака Клякса»*

И когда в руках у Олега и Давида заведомо анекдотическое «оружие», они этого совершенно не чувствуют, они в первый раз в жизни поссорились (из-за Ани), и это их настоящая дуэль. И когда друзья мирятся — «мир и мужская дружба на всю жизнь», а режиссер оставляет в рамке только рукопожатие, это не просто условный знак-акцент, это настоящее рукопожатие. И мы каждый раз волнуемся всему, что с героями происходит. Секрет такого сопереживания заключается в том, что авторы фильма отвергли для себя возможность снимать на пленку «внешнюю оболочку детства — сам возраст» *. Нет никакого заштампованного «травестийного восторга», умиления «пупсиковым обаянием». «Дети, вовлеченные в игру и характеры», зажили на экране «живой жизнью художественного образа», они стали «детьми в жизни, а не детьми на экране».

В том, что из фильма в фильм быковские маленькие актеры создают такие неповторимые образы, сказывается особый дар Ролана Быкова — увидеть в ребенке личность. «Детская тема не терпит приседания». И темой этого его фильма становится не просто «счастливое детство», а уже сформированная по человеческому образу и подобию зрелая жизнь, полная сложных чувств и мучительных тревог. Это мир влюбленности, неразрешимый любовный треугольник. Олег любит безоглядно, в открытую. Давид скрывает свое чувство под маской равнодушия и насмешки, но долго ему не удастся так продержаться.

* Здесь и дальше цитируется предисловие Р. Быкова к книге киносценариев С. Лунгина и И. Нусинова «Внимание, черепаха!», «Телеграмма». М., «Искусство», 1975.

А что же Аня? Пока ее еще не пронзила «стрела Амура» и она свободна — сегодня она «любит» Давида, завтра — Олега. Сегодня она скажет Олегу про Давида: «Как он мне надоел со своей скрипкой», завтра Давиду про Олега: «Знаешь, я в Олеге разочаровалась, он обыкновенный неудачник, а я не люблю неудачников». А еще на следующий день, узнав, что Олег подслушал этот разговор, она ему выговорит: «И ты мог поверить, что я в тебе разочаровалась?! Вот после этого я в тебе действительно разочаровалась». У Ани все повадки, все приемы, все женские хитрости уже настоящей красавицы, она вертит своими «кавалерами», как хочет, она знает, как вести любовную игру, когда поразить противника в слабое место, она по природе своей явная завоевательница, кокетка с неизъяснимым женским обаянием, с «всесильной» женской слабостью — «ты думаешь, я железная, я есть хочу, мне холодно, ой, ты мне руку вывернешь». Она капризница, ветреница, «аферистка», как говорит Давид, она девочка, в которую все влюблены в пятом классе. Короче, она — Бекки Течер. Это все тот же тип прекрасной привередницы, который имеет над нами такую власть.

В одной из самых лирических сцен подсчета кошек и несостоявшихся поцелуев у Ани в руках тяжелое красное яблоко. Ролан Быков вообще всех своих героев помечает предметами, это такие наглядные знаки-символы основной идеи образа: у Давида — скрипка, у Олега — автомобиль, у матери Давида — ваза, у отца Олега — лыжи. Аню он «наградил» яблоком. Но она его не надкусила. В этом фильме ей еще не суждено открыть для себя тайну любви. Она стоит в дверях, вся пронизанная солнечным светом, словно сошла с картин великих мастеров — олицетворение вечного женского начала.

— Ну, целуйтесь же скорее. Сюда кто-то идет,— не выдерживает Давид.

— А как, я не умею.

— Тебе что, показать?

— Покажи.

Олег отпихивает Давида. Они стукаются с Аней головами, дерутся, куча мала. Аня визжит, кидает в них яблоко и убегает — теперь она девчонка! Самая взаправдашняя девчонка! А все это вместе — самое взаправдашнее детство, и здесь уже нет места ни для каких стилизаций, зато есть место для «щемящей интонации невозвратимости детства, желание погреться у его тепла, окунуться в бесконечность его просторов» — вот основная любовная энергия автора, которая заставляет его снова оглядываться назад.

Детство — главная тема всего творчества Ролана Быкова, он относится к нему, как к святыне, и поэтому, когда приближается к нему совсем близко, то переходит на поэтически-возвышенный лад.

Вот теперь самое время вспомнить о Кузе. Кузя — это кудрявый четырехлетний мальчик-поэт. Это человек с идеей. Он хочет иметь товарищей, и поэтому ему нужны кошки, и поэтому он из Кляксы делает то слона, то зебру. Конечно, этот мальчик исключителен, но для Быкова важна исключительность не именно Кузи, а исключительность детского мировосприятия, детского процесса постижения мира. Кузя стоит к миру вплотную. Он доверчиво всматривается в него, еще нет никаких шор и защитных рефлексов, а есть поэзия, есть мечта. И поэтому Кузя единственный из всех героев видит музыкантов. На его уровне искусство и жизнь еще нерасчленимы, они связаны чистотой незамутненного детского взгляда. Каким же кинематографическим образом Ролан Быков хочет вернуться к истокам — обручить жизнь с выдумкой, вновь нерасторжимо свести их и перепутать?

Аня, Давид и Олег видят музыкантов только когда те преображаются и играют другие роли. Когда же они — музыканты, герои проходят мимо них, мимо их музыкальных инструментов так, будто они невидимки. Кроме того, в музыкантском обличье они реально не могут помочь героям, для этого нужно сменить костюм и играть другую роль — в погоне они принимают участие только как болельщики.

Но когда Кузя заблудился, музыканты приходят к нему на помощь, а Кузя ничуть ничему не удивляется.

— Осторожно, ты свалишься с экрана, ты дошел до самого края,— говорит маэстро.

— А там что?

— Там зрители.

Кузя не переспрашивает, он принимает такое фантастическое сообщение, как если бы ему сказали, что там обрыв, и вступает в условие этой реальности. Он не удивляется, когда выходит человек с шаром и ведет его к музыкантам, которые сидят на деревьях в парке на берегу моря. У Кузи в руках дирижерская палочка, он дирижирует, и музыканты слушают его и играют «вечернюю» колыбельную — Кузе спать пора. И человек-мим, теперь он милиционер, отвозит Кузю домой. В коляске его мотоцикла вместе с Кузей оказывается розовый воздушный шарик. Вот два предмета-символа для Кузи — дирижерская палочка и сказочный шар, от которого начался весь этот мир «кинопредставления» (ну и, конечно, Клякса). Только он один имеет право поменяться местами с маэстро и, пусть на некоторое время, дирижировать экранной жизнью. Кузя, «сотворенный», получает возможность сотворчества. И он это делает так легко и естественно, будто всю жизнь только этим и занимался. Но и в самом деле, разве детский мир фантазии и грезы не может быть похож на эту праздничную, шумную и веселую игру? Веселую? Нет, уже не веселую, скоро конец. Конец представления, конец фильма.

Музыканты вместе с инструментами подвешены над крышами домов, они разбрасывают сыгранные партитуры нот. Дождь, органные звуки, над городом печаль. Грустны не только музыканты, герои тоже чувствуют приближение финала. Дедушка Аршак под зонтом, Кузя в пустой собачьей будке, Аня, Олег и Давид в починенной машине, они смотрят на дождь — что будет с ними, что их ждет — неизвестно. А сейчас дождь, дождь... Все молчаливо, словно заговорщически, прощаются. Музыканты, разгримированные, рассаживаются по своим машинам и уезжают.

Почему же то, что началось так радостно и счастливо, обрывается такой печалью? Потому что шарик больше не нужен, игра кончилась. Всегда грустно, когда кончается что-то хорошее. Но музыканты, сами — порождение искусства, породили в свою очередь жизнь, которая оказалась жизненнее всякой выдумки, всех построений условий реальности, она остается там, за экраном, сама по себе. И к Кузе возвращается Клякса.

— Кляксочка, давай снова с тобой дружить. А хочешь, я тоже стану собакой, я ничего не стану с нами делать. Я только приделаю нам крылья, и мы полетим в жаркие страны, а люди посмотрят и скажут — собаки летят, уже осень.

Кузя вместе с Кляксой, не оборачиваясь и не обращая на нас внимания, уходит по длинной аллее. Они идут по своей, независимой больше от сценарного плана жизни. А Ролан Быков с тоской смотрит им вслед, он в последний раз провожает своих героев, расстается с любимым детищем, которому он был отцом, а теперь птенцы окрепли, повзрослели и улетели из родного гнезда. Слышите? — собаки летят. Началось с представления, кончилось жизнью. И дождь перестал, но скоро осень. Ну что, догрызли свои леденцы? Пора расходиться. На улице вас ждут ваши аллеи и ваши длинные неизведанные пути. До свидания.

Владимир Соловьев

# Где у кузнечика ухо?

**«Не болит голова у дятла»**
Сценарий Ю. Клепикова. Постановка Д. Асановой Оператор Д. Долинин. Художник В. Святозаров. Композитор Е. Крылатов. Звукооператор Б. Андреев. «Ленфильм», 1975.

Предпослав своей статье такой заголовок, я, конечно, заметил биологическую тавтологию— «кузнечик» в названии рецензии на фильм, в названии которого — «дятел». Не слишком ли много фауны для двух строчек? Пусть читателя, однако, раньше времени этот дубль

не смущает — там, где невооруженному глазу видится тождество, авторы фильма мужественно обнаружили противоречие. Сделали они это тонко и деликатно, но вполне определенно — автору статьи ничего не остается, как выявить это противоречие во всей его парадоксальной наглядности и посмотреть, что из этого получится. А то ведь — тонкость тонкостью, но и грубый смысл важен и нужен, и нелепо судить человека по его манерам, скорее — по поступкам, по всей линии его поведения — извилистой, но непрерывной. Короче, потому и название у рецензии такое, что ее автор берется обнажить то, что в фильме покрыто неким флером, покрыто интересно — одаренными людьми.

Да, это тоже до́лжно оговорить в преамбуле — фильм «Не болит голова у дятла» сделан одаренными людьми. Собственно, априорное условие этой статьи—художественность обсуждаемой ленты. Иначе разговор потерял бы свой смысл — для чего, для кого?..

Так вот — возвращаясь к предложенной и фильмом и рецензией на него биологической завязке, кузнечик — герой, так сказать, закадровый, всуе упоминаемый, на экране не появляющийся — в отличие от дятла, который предстает перед зрителями этого фильма дважды: сначала — живой натурой, а потом — хоть и в натуральную величину, но в виде чучела, которое из него или из его собрата изготовил нехороший человек, мещанин и обыватель парикмахер Степан Степаныч, по прозвищу Стакан Стаканыч. Типичный отрицательный герой — ему даже не нравится, что четырнадцатилетний его сосед Сева Мухин, по прозвищу Муха, с утра до вечера целиком предается своей благородной, единственной и всепоглощающей — «одна, но пламенная», как говорил М. Ю. Лермонтов — страсти: игре на барабане.

В ней, собственно говоря, все и дело, из-за нее, из-за этой игры на барабане, весь сыр-бор. Несложная ассоциация с дятлом в объяснениях не нуждается, ибо деревянная трель дятла — родная сестра барабанному бою Севы Мухина, по прозвищу Муха. А сам дятел — концептуально-аллегорический символ и главного героя и всего фильма, его эмблема и его флаг.

Что же касаемо кузнечика, то безвредный этот скакун, столь щедро пиитами воспетый: «Крылышкуя золотописьмом тончайших жил, кузнечик в кузов пуза уложил прибрежных много трав и вер. Пинь, пинь, пинь! Тарарахнул зинзивер. О лебедиво! О озари!» — так вот, этот ли, хлебниковский, или какой другой, кузнечик стал неожиданно яростным антагонистом не только Севы Мухи, но и — прежде всего! — авторов фильма.

Итак, есть герой Сева Мухин, прозванный Мухой товарищами и приветствуемый за музыкальное увлечение авторами фильма, и есть целая когорта его врагов: от мещанина Стакан Стаканыча до не понимающих своего младшего сына родителей, у которых есть еще старший сын, знаменитый спортсмен.

А при чем здесь кузнечик?

Терпение...

Со Стакан Стаканычем все просто — на него все кошки повешены и оправданию он не подлежит: типичное «мурло мещанина», по знаменитой классификации Леонида Лиходеева.

С отцом и братом чуть более сложно, но и здесь все поддается привычному разбору, ибо привычна ситуация, тиражированная во множестве спектаклей, фильмов и повестей: от Мухи ждут одного, а он делает совсем другое, и даже на этом «другом» настаивает, отстаивает его от притязаний взрослых.

Традиционная семейная схема несколько смещена и тем самым замаскирована повальным увлечением семьи Мухиных: сплошь спортивная семья — в сценарии это выражено более четко, а в фильме все внимание сосредоточено на спортивной славе старшего брата Андрея Мухина, причем тень от этой славы так велика, что полностью покрывает Севу Муху, который к тому же и ростом не вышел (в то время, как старший брат его 204 см — утром и 202 — вечером) и музыкой увлекается, что уж совсем для семьи Мухиных внове («Не выйдет из него человека, так пусть хоть барабанщик получится»).

Конфликт, известный не только по Виктору

*«Не болит голова у дятла». Сева — Саша Жевляев*

Розову, но — в общих чертах — еще и по фольклору: судьба младшего брата, Иванушки-дурачка или падчерицы Золушки, которым приходится в борьбе доказывать свои права на место под солнцем.

Итак, на одной стороне спорт, на другой барабан. Однако подозревать авторов фильма в противопоставлении искусства спорту не приходится, и для уточнения позиции показан восьмилетний мальчик Миша, дисциплинированно несущий музыкальное бремя своего детства: может быть, как герой «Капитанской дочки», записанный сержантом в Семеновский полк, когда матушка им была еще только брюхата, может быть, и Миша еще до рождения предназначен был родителями в виртуозы и сейчас покорно стоит на скрипичной своей вахте.

Есть устоявшиеся и признанные окончательными — каждый сверчок знай свой шесток! — функции, все равно какие: Миша — скрипка или Андрей Мухин — спорт, и функции эти так же прилипчивы к человеку, как прозвища — Муха, Батон, Стакан Стаканыч, и так же обязательны — они словно бы подменяют человека собой, а у Мухи функция для его самолюбивого, нежного и мучительного возраста — унизительная: брат знаменитого спортсмена, и только. Барабанная его симпатия — не столько музыкальная, сколько социальная. Человек должен отличаться от себе подобных, в том числе и от брата: барабан избран по контрасту со спортом, а не в противовес ему.

Короче, Муха отстаивает свои права в борьбе с мещанством (Стакан Стаканыч), семейной традицией и... кузнечиком.

О, нетерпеливый читатель, не спрашивай меня, бога ради, снова, при чем здесь кузнечик: дай срок, будет тебе, как говорится, белка, будет — соответственно — и свисток...

А пока повнимательней присмотримся к нашим героям, к объединяющим и разъединяющим их отношениям.

У Мухи «школьный роман» с одноклассницей Ирой Федоровой. Режиссер Динара Асанова с какой-то поразительной точностью

безошибочно выбрала на роль школьницы Иры Федоровой школьницу Лену Цыплакову. Я не знаю, станет ли Лена Цыплакова актрисой, но профессиональные ее качества навряд ли в этом фильме понадобились бы. Она тем и хороша, что не актриса (еще!).

Есть такой переходный возраст, неустойчивое, непрочное, колеблемое состояние между девочкой и женщиной, которое тем и редко, что длится очень недолго. Человек в этот период своей жизни излучает какой-то странный свет, как паросский мрамор, из которого греки делали свои статуи, и который знаменит был поразительной своей светопроницаемостью — чуть ли не на несколько сантиметров вглубь!— так что высеченные из него торсы и головы окружены были, казалось, нежной дымкой, лучились, представали перед зрителями в ореоле волшебного сияния.

С точным расчетом построена Динарой Асановой сцена «преображения» Иры. Муха договаривается пойти с ней в кино. Ира забегает домой переодеться, а влюбленный Муха стоит в ее подъезде на руках (или на голове, не помню) и ждет ее торжественного выхода. Высокий церемониал этой сцены слегка снижен появлением малолетнего братишки Иры, который, задрав кверху попку, пытается встать на голову, как и Муха. Все верно — взята слишком высокая нота, пафос надо снизить улыбкой и умилением, а появление смазливого и бессмысленного детского личика на экране действует на зрителя безотказно: проверено не раз!

И вот появляется, наконец, Ира — с длинными волосами, ниспадающими до плеч Ниагарским водопадом, с сумочкой через плечо, в модной кофточке, короткой юбке, с длинными и красивыми ногами, на высоких каблуках — это вместо школьницы-замухрышки, какой контраст! — и глаза стоящего на голове Мухи расширяются от восторга, а Ира с царским величием и девичьей грацией как-то уж очень долго спускается с лестницы.

Все точно, даже слишком точно — расчетливый и меркантильный учет зрительских эмоций: преображенная Ира, рядом с ней Муха — ничто, и едва достает до ее плеча, его даже в кино «до шестнадцати лет» не пускают, не вышел ни ростом, ни внешностью, и безгласое еще дитя на лестнице — все до мелочей выверено и сценаристом и режиссером.

Все, кроме одного.

Как ни высок эстетический императив искусства, как ни подчинен ему зритель, остается и ему некоторая свобода, некоторая, пусть весьма ограниченная, но все же автономия, и кто знает, может быть, лучше недожать, чем пережать.

В самом деле, не думают же авторы фильма «Не болит голова у дятла», что зрители, приходя на их фильм, полностью отключают свое сознание и находятся под всеобъемлющим гипнозом их высокого искусства. Не так уж, наверно, они наивны.

Во всяком случае, моя собственная реакция на излишне горячее и активное убеждение — сомнение и сопротивление.

И художник относительную эту самостоятельность, эстетическую и идейную независимость зрителя скидывать со счетов не имеет права. Художник должен оставить зрителю свободу самостоятельного выбора из показанного и рассказанного, а для этого надо что-то недоговорить, где-то поставить многоточие.

Иначе, подключив к фильму прибор высокой точности — наше художественное и нравственное чувство, обостренно реагирующее на любую фальшь либо несправедливость, мы бы обнаружили...

Обнаружили, к примеру, что явно пережат в отрицательную сторону Стакан Стаканыч — он и дурной парикмахер, и музыку не понимает, и детям не сочувствует, и из птиц чучела изготовляет — не много ли для одного, или семь бед, один ответ?

Нет, одному персонажу, по глубокому моему убеждению, такую отрицательную нагрузку не вынести — не под силу!

Парикмахера жалко, авторское отношение к нему кажется безжалостным и несправедливым, и зрителю хочется взять его под свою защиту.

Да и так ли уж виноват Стакан Стаканыч,

когда всеми имеющимися в его распоряжении средствами пытается воспрепятствовать непрерывному барабанному бою своего юного и бестактного соседа. Ведь и знаменитый брат Мухи Андрей тоже не выдерживает и выбрасывает однажды барабанную установку в пруд. Романтика, конечно, романтикой, но я, грешным делом, представил себя на месте соседа Мухи и в ужас пришел— пожалуй, Стакан Стаканыч еще терпелив и вынослив...

Муха едет на створке тяжелых ворот, и их скрип напоминает ему знакомую мелодию, Муха стоит на голове в ожидании Иры Федоровой. Муха, прижавшись носом к стеклу, с завистью следит за работой профессионального ударника (Владимира Василькова, чьи блестящие импровизации включены в фильм и несколько вырываются из его контекста, как вставной музыкальный номер) — так вот, все это прекрасно, тонко, поэтично, но все это выигрывает по контрасту со Стакан Стаканычем и в борьбе с ним. Но главным образом— за его счет.

Объяснить? Извольте — с помощью Бориса Пастернака; цитирую «Охранную грамоту»:

«...Под романтической манерой, которую я отныне возбранял себе, крылось целое мировосприятие. Это было понимание жизни как жизни поэта. Оно перешло к нам от символистов, символистами же было усвоено от романтиков, главным образом, немецких... Вне легенды романтический этот план фальшив. Поэт, положенный в его основание, немыслим без непоэтов, которые бы его оттеняли... Эта драма нуждается во зле посредственности, чтобы быть увиденной, как всегда нуждается в филистерстве романизм, с утратой мещанства лишающийся половины своего содержания...»

Ладно, бог с ним, со Стакан Стаканычем, хотя без него, сориентированный по поэтическому и романтическому герою, фильм этот лишается если не половины своего содержания, то во всяком случае значительной его доли.

Займемся вещами более серьезными и более принципиальными.

Поэтому опустим те претензии к фильму Динары Асановой и сценарию Юрия Клепикова, которые носят частный либо вкусовой характер: скажем, режущее слух в устах семиклассницы «ненавижу», которое Ира слишком уж по-женски бросает Мухе в момент ссоры, или за секунду до этого слова виноватого Мухи: «Ударь меня, скорей, не бойся...» Не в том дело, что это излишне «взрослит» героев, но в том, что вырывается из акварельной поэтики фильма, разрушает с такими усилиями созданную поэтическую атмосферу.

Но, повторяю, мое расхождение с авторами фильма не только по мелочам, но и по сути.

Я устал умиляться: первому детскому шагу, первой девичьей любви, первому юношескому поцелую.

Я устал радоваться по поводу лопнувшей по весне почке и в связи с пробуждающимся сознанием четырнадцатилетнего парня.

Когда Муха узнал от Иры, что, если бы не знаменитый брат, он, Муха — обыкновенный Мухин, каких тысячи, то был потрясен. «В нем все протестовало. В четырнадцать лет обнаружить, что ты издан тиражом в тысячу экземпляров — ужасно!» Это я цитировал сценарий Юрия Клепикова, а от себя добавлю, что зрителю любого возраста «ужасно» обнаружить, что показываемое на экране состоит из цитат: цитата-девочка, цитата-мальчик, цитата —их отношения, цитата — его конфликты, цитата — ребенок на лестнице, цитата, цитата, цитата...

Мы с вами где-то встречались...

Где?

У Ролана Быкова? У Александра Митты? У Виктора Розова?

Фильм-реминисценция, фильм-эхо, фильм-дубль.

Я был на одном обсуждении этого фильма.

Его защитники говорили о том, что он сделан с уважением к детству, что в подростке он видит не бесправного малолетку, а самостоятельного человека...

Это как раз то, чего добилось наше искусство полтора десятилетия назад.

Сейчас этого уже мало.

Сейчас это отсчет от нуля.

А надо бы — от бесконечности...

Это фильм, сделанный по инерции, на ее последней, быть может, волне — чужое вдохновение выдано за свое, талантливыми людьми проявлены блестящие мимикрические способности.

Эмоциональные клише, поэтические штампы, педагогические повторы...

По отношению к традиционному сюжету парадоксален и экзотичен разве что барабан.

Боюсь, этого тоже недостаточно.

Есть неизбежный закон: открытие, когда его кто-то повторяет, перестает быть открытием.

Истина начинает свою жизнь с парадокса, а кончает трюизмом.

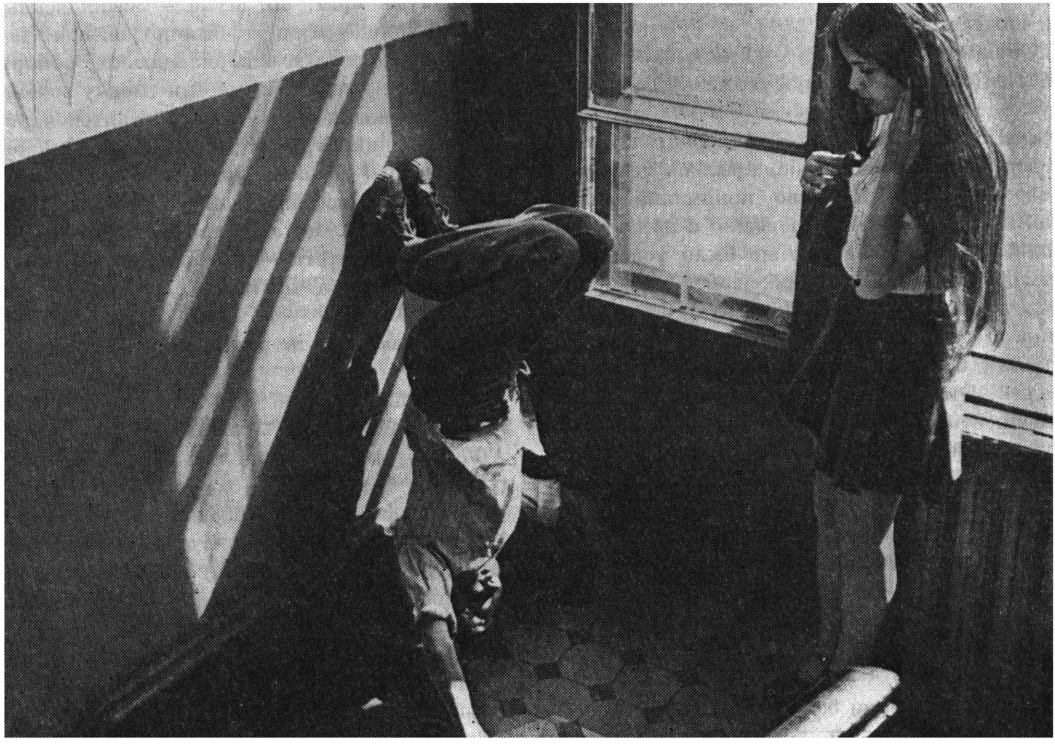
Применительно к литературе и искусству Евгений Баратынский написал об этом законе стихотворение:

Сначала мысль воплощена,
В поэму сжатую поэта,
Как дева юная, темна
Для невнимательного света;
Потом, осмелившись, она
Уже увертлива, речиста,
Со всех сторон своих видна,
Как искушенная жена
В свободной позе романиста;
Болтунья старая, затем
Она, подъемля крик нахальный,
Плодит в полемике журнальной
Давно уж ведомое всем.

Как точно — «ведомое всем»! Набор поэтических банальностей — все тонко, мило, красиво, поэтично и... банально.

Эпигонское произведение может оказаться даже более совершенным, чем оригинальное, ибо эпигон не сталкивается с теми препятствиями, которые стояли на пути новатора.

*«Не болит голова у дятла». Сева — Саша Жевляев, Ира — Лена Цыплакова*



Противоречие этого фильма в том, что он заново изобретает велосипед, ломится в открытую дверь: настаивает на эмоциональной тонкости, а это априорное условие искусства, доказывает необходимость уважать в подростке человека, а это в доказательствах уже не нуждается.

У фильма этого романсовая поэтика: он построен на банальностях.

Последняя банальность — Муха бежит за поездом, который увозит Иру, бежит по платформе, бежит по шпалам, уже позади город, а он все бежит и бежит. Бежит не за Ирой Федоровой, а за своим детством, которое стремительно и безвозвратно, как набирающий скорость поезд, удаляется в прошлое, и вот уже железнодорожное полотно, по которому бежит Муха, оказывается заросшим травой, и стоп-кадр с трагической точностью фиксирует растерянное лицо мальчика, от которого ушло детство.

Начавшись с банальности, эпизод этот эффектно завершает фильм, намекая на упущенные его авторами возможности — не умиление, а драматизм! — и давая нам окончательную разгадку той, быть может, неожиданной и для авторов, метаморфозы, которая произошла с их фильмом.

Они показали нам не современное детство, а воспоминание о том детстве, которое открыто было цитируемыми фильмами.

Это ретроспективный фильм со всеми вытекающими последствиями.

Каждый кадр его не только узнаваем, но и предсказуем.

Умиляясь прошлому, этот фильм игнорирует проблемы современного подростка, а они есть, они остры, и стыдно делать вид, что их нет.

Принципиальное это заблуждение авторов фильма «Не болит голова у дятла» из эстетического переходит в философское.

Арсений Тарковский написал о том, что сейчас «мысль взамену чувств пришла...».

Авторы рецензируемого фильма настаивают на эмоции, как на опорной и чуть ли не единственной реакции на мир.

Главный спор этого фильма не с мещанами (Стакан Стаканыч) и не со спортсменами (Андрей Мухин), но с современностью, которую не объять эмоцией, к тому же — вторичной.

Трагический финал возникает неожиданно и к фильму ни сюжетного, ни концептуального отношения не имеет.

Один-единственный эпизод в этом фильме, возникая в противоречии с его эмоциональным заданием, указывает на то, что его герои живут все-таки не в инкубаторе, а в живом мире, полном тайны, загадок и проблем.

Это сильный эпизод, но благодаря ему я еще острее ощутил то, что в фильме опущено, что им легкомысленно и сознательно обойдено.

Эпизод этот начинается с вполне традиционного вопроса, который Муха задает своей школьной подруге: «А что ты будешь делать после школы?»

— Поступлю в институт.

— А потом?

— Буду работать.

— А потом?

— Выйду замуж.

— За кого?

— Откуда я знаю.

— А потом?

— У меня будут дети.

— А потом?

— Потом я стану бабушкой.

— Кто? Ты? — смеется Муха.

— Ничего смешного. И у меня будут внуки.

— А потом?

— А потом... потом я умру...

— Как умрешь? А что будет со мной?

Отдадим должное Динаре Асановой — в сценарии Муха на последней реплике смеется, в фильме он потрясен.

Вот чего не хватает в фильме — содержания! Есть поэзия, есть тонкость; есть музыка — даже слишком много музыки, а содержания, содержательности — кот наплакал!

А одной эмоции на целый фильм не хватает.

Что же касается упомянутого кузнечика, то он и в самом деле невидимый оппонент фильма, злейший антагонист его героев и его авторов.

Есть, оказывается, у Иры знакомый мальчик Валерка, который, по ее словам, «много знает».

— А ты знаешь, где у кузнечика ухо? — спрашивает Ира Муху.

— На голове, где же ему еще быть?

— Не знаешь! На ноге, вот где.

А Муха не знает — и знать не хочет, потому что, во-первых, они этого не проходили, во-вторых, ему барабана достаточно, в-третьих, авторы всячески его невежество поддерживают и не раз на протяжении фильма Валерку с его знаниями высмеют.

Искусство несет зрителю информацию, оно по самой природе своей информативно, искусство — это новое взамен старому, неожиданное и внезапное, неведомое нам до сих пор.

Искусство побуждает зрителя к задумчивости и тревоге, оно пробуждает нас, а не умиляет.

А у кузнечика и в самом деле ухо на ноге.

Это самое интересное, что я узнал из фильма «Не болит голова у дятла».

*Ленинград*

Нина Зархи

# Рисунок на асфальте

**«Страницы жизни»**
Киноальманах из трех новелл. Автор интермедий Г. Сеидбейли. Главный оператор А. Нариманбеков. Главный художник М. Усейнов. Звукооператор А. Гасанзаде.
**«Соперники».** Авторы сценария Р. Фаталиев, Т. Бекирзаде. Режиссер Т. Бекирзаде. Оператор А. Нариманбеков. Художник Ф. Курбанова. Композитор А. Ализаде. **«Первая любовь Балададаша».** Автор сценария Эльчин. Режиссер Ф. Алиев. Оператор В. Керимов. Художник Э. Рзакулиев. Композитор Э. Сабитоглу. **«Урок пения».** Автор сценария Р. Имбрагимбеков. Режиссер Г. Азимзаде. Оператор В. Керимов. Художник Ф. Курбанова. Композитор Ф. Амиров. «Азербайджанфильм», 1975.

Вопреки законам развития критической интриги я начну свою статью о фильме «Страницы жизни» с итога, с вывода: картина эта — явная неудача всего творческого коллектива ее создателей. Конечно, к такой безапелляционной оценке можно было бы идти через цепь посылок, доказательств и следствий, рассматривая замысел автора и его конечный результат как полюса неразрешимой антиномии. Тогда рецензия должна была бы явить печальный перечень потерь, которые допустили авторы на пути от замысла к его реализации.

К сожалению, проблематика «Страниц жизни» и их экранная партитура — это отнюдь не два непримиримых антагониста. Скорее наоборот, фильм этот дает редкую возможность продемонстрировать святое единство формы и содержания — особенно это касается первых двух новелл. Ибо содержание вполне достойно в этих новеллах, а если говорить точнее, то во всей картине в целом — способа реализации, к которому прибегли кинематографисты. Фильм начисто лишен главного импульса всякого произведения искусства — задачи. В нем случайно все — от общего замысла и композиционного приема — объединения с помощью интермедий под одной крышей трех «чужих» друг другу новелл — до частных особенностей режиссерских решений, актерской игры, музыки, изобразительного ряда.

Композиционный произвол — следствие отсутствия смыслового стержня, общей организующей идеи. Словно бы позабыв о том, что всякое произведение искусства должно нести в себе какую-то мысль, объединяться каким-то замыслом, авторы уже в самом зародыше лишили свой будущий фильм права на внимание зрителей.

Бывает так, что мысль авторов оставляет некий «задел», резерв значительного жизненного материала, который, не укладываясь в сюжет фильма, угадывается за его содержанием, оставаясь глубоко в подтексте. Иной раз именно этот подтекст и дает толчок размышлениям зрителей, питает критические построения рецензентов. Такую возможность, при всех их художественных недостатках, давали и некоторые картины азербайджанских кинематографистов: «Я помню тебя, учитель» М. Ибрагимбекова и Г. Сеид-

*«Страницы жизни». В центре: Фазиль — Ф. Салаев*

бейли, «В одном южном городе» Р. Ибрагимбекова и Э. Кулиева, «Последняя ночь детства» Р. Ибрагимбекова и А. Бабаева, «Главное интервью» М. Ибрагимбекова и Э. Кулиева, послужившие поводом для интересного разговора на страницах журналов и газет. Во всех этих случаях за фильмами просматривалась жизнь, ее существенные противоречия и острые конфликты. А вот на этот раз у критика — и, я полагаю, у зрителя тоже — ассоциаций с реальными конфликтами действительности, с вопросами, которые ставит жизнь, почти не возникает. Здесь-то и кроется причина того, что смотреть «Страницы жизни» неинтересно, а писать о них—трудно. Однако сделать это необходимо, потому что бездумность, сознательная установка на «пустячок» в сочетании с вторичностью художественного решения — «альянс» опасный для судеб кинематографа. Особенно тревожит он еще и потому, что «Страницы жизни» привели в кино режиссеров-дебютантов, а дебют — всегда заявка на будущее.

●

Изложив, по возможности, кратко сюжет каждой новеллы и повторив, что во всех этих новеллах содержание полностью умещается в рамках фабулы, мы попробуем далее рассмотреть картину в целом, но с некоторыми априорными допущениями, которые, конечно, стали бы выглядеть как бездоказательные натяжки, если бы мы не оговорили, что это именно д о п у щ е н и я. Предположим, что авторы намеревались... Условимся, что

мы хотим видеть тут то-то и то-то... Допустим, что идея новеллы заключается в следующем... Итак, мы избираем для анализа картины сослагательное наклонение и понуждаем читателя все время, пока речь идет о теме, проблеме, замысле, держать в голове спасительное «если бы». Обременительно, но — не наша в том вина...

Знойный летний день. Два шикарных современных ресторана. Желающие приятно провести время и заодно отведать суп пити спешат попасть под приветливый кров ближайшего из них. Но директор — пожилой усталый человек — учтиво говорит им: «Вон напротив другой ресторан, там вас накормят вкуснее и быстрее». Посетители послушно исчезают. И только некий импозантный седой мужчина обращается к директору с недоуменным вопросом: «У вас ведь все столики пустые. Почему вы отправили гостей в ресторан напротив?» «Это старая история»,— загадочно и патетически отвечает директор, предваряя этими словами начало первой новеллы. Называется она «Соперники». А все то, что было до нее, оговаривается в титрах как «интермедия». Их будет еще несколько. И каждый раз они будут вводить зрителя в очередную новеллу. А пока — «Соперники».

Тупик, зажатый со всех сторон глухими стенами, должен, надо думать, подчеркнуть локальность истории. А она такова. Стоял здесь пивной ларек. И сидел в нем наш знакомый пожилой директор ресторана. Это он теперь стал директором, а тогда довольствовался тем, что торговал в своем ларьке бочковым пивом. Единственными его покупателями были четверо мужчин, причем, видимо, не обремененных другими занятиями — во всяком случае, пиво они пили всегда, в любое время дня и всегда не торопясь, подолгу. Что же касается нашего героя, то он уже и тогда был несколько усталым и меланхоличным, что не помешало ему стать оракулом в местном масштабе. К нему апеллировали в спорах, которые, впрочем, не отличались страстным поиском истины, а были какими-то вялыми и ленивыми. Ведь то, о чем ведутся дискуссии за кружкой пива, увы, только в этой обстановке и может показаться интересным. Вот фразы, которыми обмениваются собутыльники: «Футбол — это не шахматы. Тут голова нужна».— «А как ты головой гол забьешь?» Или: «Знаете, как Марата убили? Он лежал в ванне, и вдруг входит одна...» Или: «Ну, что, допекает тебя жена? А ты купи ей сервиз японский, четыре месяца будет как шелковая. А потом, как опять что случится, ты ей еще какой-нибудь подарок купи». Последний совет принадлежит нашему знакомому — продавцу пива. И потому воспринимается с огромным интересом. Ведь в их кругу его мнение всегда решающее, а рассудительные сентенции воспринимаются, как мудрые афоризмы. Но вот привычный ритм жизни нарушается катастрофой: рядом с ларьком Фазиля ставят... еще один пивной ларек! И в нем — не бочковое, а бутылочное пиво! В этом — и вся разница. Но разница принципиальная. Гораздо более принципиальная, чем между самими продавцами. Правда, новый продавец — помоложе и читает историографические монографии. Но поначалу почитатели бочкового пива остаются верны своим привязанностям. А затем, после вялых дебатов о его преимуществах перед бутылочным — «во Франции бутылочное только для женщин, они его пьют через соломинку»,— все-таки предают Фазиля и переходят к новому продавцу. И действительно, бочки стали подвозить очень уж неаккуратно, сколько же можно ждать, томясь от жажды и тупо млея на жаре? А потом наступит пора дождей и обоим продавцам одинаково станет нечего делать: их покупатели предпочтут сидеть дома. Впрочем, и дождь для постановщика картины благо — он дает повод для оригинального гэга: после жесточайшей силы ливня продавец выходит из ларька и поливает асфальт из лейки...

После этого дело начинает неукротимо двигаться к развязке. Исчезает постовой милиционер, которого до того упорно фиксировала камера, хотя мы так и не имели повода уяснить его роль в картине. Очевидно, он тоже призван был смешить нас: машин нет, пешеходов тоже, а он, как штык, стоит на

своем посту посреди улицы. Или, может быть, так еще: милиционер приставлен к ларьку Фазиля? Они оба здесь — аборигены, и оба озабочены одной и той же благородной целью: утолить жажду обитателей соседних домиков, напоить их первоклассным бочковым пивом. Недаром же утреннюю машину, привозившую бочки, милиционер «поощрял» своим начальственным жезлом. Вот видите, как силен в нас «дух познания» — мы, сами того не желая, начинаем шустро подыскивать интерпретации тому, что никак не было интерпретировано сценаристом и режиссером. Впрочем, в нашей познавательной активности повинен сам кинематограф со своей таинственной спецификой. Ведь, как заметил еще Эйзенштейн, и таракан, снятый крупным планом, может претендовать на немедленное включение нашей мысли, на поиски сути, скрытой за увиденным на экране.

Неоднократно фиксируя внимание на «внесюжетном» милиционере, режиссер, поставим ему это в заслугу, не отвлек нас от чего-либо значительного и серьезного. Мы не пропустили из-за этого персонажа ни одной важной детали, ни одной режиссерской находки. Вот камера делает акцент на том, что соперник Фазиля читает... что бы вы думали? «Крымскую войну» Тарле (символика?)... А вот все действующие лица пускаются в пляс под аккомпанемент собственного пения (элементы мюзикла?), а вот ускоренной съемкой они, двигаясь задом наперед(!), возвращаются на свои места (дань опыту «немой комической»?).

Итак, не стало милиционера, его заменила бездушная, лишенная человеческих чувств и пристрастий техника—светофор. Покупателей тоже не стало. Так что Фазилю и его сопернику не остается ничего другого, как сразиться на «нейтральной территории» в нарды. И тут между ними происходит задушевный разговор. «Фазиль, я сюда не напрашивался. Меня сюда направили»,— оправдывается Эльдениз. Он же предлагает выход: на этом бойком месте останется тот, к кому первому подойдет покупатель. И вот на улочке появляется прохожий и подходит к Эльденизу. Но тот (как бы не обиделся Фазиль) движением бровей отсылает его к Фазилю. А Фазиль тем же способом направляет его назад к Эльденизу. Эти странные действия продолжаются так долго, что в конце концов любитель пива предпочитает вообще уйти. И тут Эльдениз торжественно запирает свой ларек, торжественно пересекает пустырь и торжественно вырастает перед изумленным соперником: «Кружку пива, пожалуйста»,— торжественно произносит он.

Ретроспекция завершилась. Мы снова переносимся в современный ресторан и начинаем искать мораль в увиденном, если не мораль, то хотя бы объяснение странного поведения директора пустующего ресторана, с которого мы начали рассказ о фильме. Но объяснения нет — наверное, догадываемся мы, Фазиль, ставший теперь директором того ресторана, платит таким способом Эльденизу — тоже директору, и опять сопернику — долг чести?! Уступает ему посетителей. Но, возражает мне мой внутренний оппонент, ведь пивная точка сама по себе перестала быть доходным местом и трибуной для интересных выступлений. Не стало ведь ни покупателей, ни постового. Так что — какая тут услуга, в чем благородство Эльденизa?

Тогда наша неутомимая страсть «дойти до самой сути» услужливо предлагает другую версию: авторы хотели показать несоответствие мотивов и внешней оболочки поступка, его подлинной цены и того значения, которое ему придается. Преподнести несколько трансформированный кочующий сюжет, издавна знакомый нам по восточным сказкам и легендам: о долге, который не может быть маленьким, поскольку он — долг чести; возвратить такой долг никогда не поздно, потому что вся жизнь воспринимается должником как прелюдия к этому священному мигу. Но преподнести в форме современной притчи, с некоторой долей иронии, привнесенной новым взглядом, новыми критериями.

Однако написав все это, я испугалась: зритель, смотревший картину, наверное, просто не узнает ее в свете этой интерпретации. Боюсь, что попытка сконструировать опти-

мальную трактовку для фильма, исходя из потенциальных его возможностей, ни к чему не приведет. Если бы режиссер хоть осознал, что в такого рода комедии форма более, чем где-либо, должна была бы стать концентрацией активного авторского отношения к содержанию... Если бы он сумел «отмежеваться» от пустоты и ненужности происходящего на экране своей иронией, насмешливостью. А так он заставил нас любовно разглядывать то, к чему у нас нет ни интереса, ни симпатии.

Глядя на экран, где столь многозначительно, как говорится, «на полном серьезе» действуют «соперники» из соседних пивных ларьков, понимаешь, что включиться в происходящее мы смогли бы, только отбросив собственные проблемы и заботы и «идентифицировав» их с псевдопроблемами и псевдозаботами Фазиля и Эслендиза. Именно на это нас и ориентирует весь арсенал кинематографических средств: музыка, торжественная и патетическая (в ней можно было бы расслышать иронию, но только в том случае, если бы композитор сознательно педалировал претензию на многозначность); пространственное решение кадра; прямолинейные мизансцены с навязчивым преобладанием крупных планов, лирическая самоуглубленность актеров, явно рассчитанная на то, чтобы мы повнимательнее вгляделись в лица героев и полюбили их. Но, повторю это еще раз, поскольку проблемы героев вымученные, далекие от наших жизненных проблем, общаться с ними нам совершенно ни к чему. Больше того, нам кажется даже

*«Страницы жизни». Балададаш — Ш. Сулейманов*

обидным, что авторы могли предполагать, что нас, зрителей, по-человечески растрогает и умилит этот микромирок, этот растянутый анекдот без соли и без мысли.

●

На наше сопереживание рассчитывали, видимо, и авторы новеллы «Первая любовь Балададаша». Однако и здесь все начинается с несоответствий.

Уже интермедия, вводящая в новеллу, звучит странным диссонансом к той лирической мелодраме, которую она «провоцирует»...

В ресторане веселятся летчики, а внизу швейцар не впускает какого-то мужчину из-за его непомерно огромной кепки. Правда, мне всегда казалось, что в ресторанах полагается снимать головные уборы, но это, вероятно, издержки моей дилетантской неосведомленности. Между тем молодого летчика (он, кстати, тоже сидит за столиком в фуражке) претензии швейцара натолкнули на... лирические воспоминания. «Пустите его,— говорит он растроганно,— у меня тоже была когда-то такая кепка». Не берусь судить о том, мог ли такой аргумент показаться достаточно веским агрессивному швейцару, но авторам он представился удачным поводом для того, чтобы начать следующую новеллу.

Летчик рассказывает в ней историю своей первой любви. Конечно, тема эта, пользуясь замечанием Саши Черного, «так же нова, как фамилия Попова». Но, ухватившись за это сравнение, нетрудно развить его, констатируя, что по отношению к произведению искусства эта вечная тема всякий раз оказывалась примерно тем же, чем фамилия «Попов» по отношению к конкретному Попову — нет нужды доказывать, сколь непохожи однофамильцы, так что не будем упрекать авторов за их намерение.

Посетуем на них за другое: за то, что их новелла — конгломерат штампов, сфабрикованных к тому же на основе вкусовых канонов, так мне казалось до того, как я посмотрела фильм, давно изжитых. В ней есть: и деревенский паренек — само естество и раскованность, и заносчивая девушка-горожанка, спелыми, влажными губами поедающая спелый, влажный виноград, и толстая мещанка-мамаша, и полнеющий благополучный жених — конечно, пошляк, и, конечно, владелец автомобиля, и солнечные морские брызги из рекламного фильма, и приторно слащавая песня, и мечта юноши, которому кажется, что он держит девушку на руках, а она безоблачно хохочет, и они кружатся с нею в морской воде, кружатся, кружатся без конца, а вместе с ними кружится и кружится безоблачное небо.

И все же мне хочется — и в этом случае — попытаться не только отрицать, но и поискать что-то вроде конструктивных предложений, вовсе, разумеется, не претендующих на то, чтобы авторов они устроили. По-видимому, надо было прежде всего творчески оценить возможности, которые вытекают из самого приема: повествование от первого лица — это ведь всегда повествование от э т о г о лица. Но ни постановщик «Первой любви», ни постановщики других новелл не обратили должного внимания на эту существенную деталь драматургической конструкции. Это, кстати, подтверждает и близкий к эстрадным миниатюрам характер интермедий, стилистически чужеродных по отношению к самим новеллам, искусственно им навязанных. Возможно, нам было бы интересно увидеть рождение первого чувства, но только именно э т о г о чувства. Не вообще поэтизацию возлюбленной и взгляды, брошенные на нее издалека, не нечто книжное, априорно известное, а действительную обиду, действительное разочарование, когда и преодоление первой в жизни боли и мальчишеский восторг перед вдруг открывшейся герою необъятностью бытия были бы увидены глазами именно этого героя, вдруг повзрослевшего, шагнувшего на новую ступень в своих взаимоотношениях с миром. Такая художническая концепция потребовала бы, возможно, известной амбивалентности формы: с одной стороны, герой — участник событий, с другой — оценивающий и их и самого себя рассказчик. Многое можно было бы тогда увидеть по-другому: в фильме появи-

лась бы скрытая ироничность, и одновременно — интонация лирического, радостного удивления перед сложностью мира, о которой еще вчера герой не думал.

Но и это все — из области, где приходится пользоваться сослагательным наклонением.

●

И только в последней новелле проблема, затронутая автором сценария Р. Ибрагимбековым, явно рвется за пределы навязанного ей способа выражения.

...Снова — интермедия-связка. Импозантный мужчина, уже знакомый нам по началу картины, снова и снова нервно снимает трубку, набирает номер, ждет ответа, не дождавшись, кладет трубку на рычаг. Давая всем своим видом понять, что он ждет очень важного телефонного звонка, он нервничает как-то очень уж аффектированно, подчеркнуто, и так же театрально нервничает дама в черном, его жена. Авторам, наверное, казалось, что пожилой мужчина должен восприниматься зрителем как сама чуткость, деликатность и благородство. При всей поглощенности своей заботой, он ведь замечает и грусть-тоску маленького мальчика. Мальчик — упитанный, хорошенький, делать ему в кадре нечего, кроме как играть озабоченность и плохое настроение, которые так контрастируют с его благополучной внешностью маменькиного сынка. Но, подсказывают авторы, не затосковать мальчик просто не мог: очень уж жизнь у него скучная, регламентированная, мама следит за каждым его шагом и ничего, ну, совсем ничего ему не разрешает. Ее запреты и нравоучения, словно усыпляющие прикосновения феи скуки, превращают прелестную бабочку в насекомое, несущее на своих крыльях убивающую жизнь пыльцу. В его жизни даже игры с мальчишками — это опасное мероприятие, чреватое ужасными последствиями, так же, как пирожки на лотке — страшные разносчики гриппа. И, конечно же, мама никогда не позволит сыну взять щенка и не позволит ему прогулять скучный урок.

Тут, собственно, и начинается последняя новелла, названная «Урок пения». Но содержанием ее (здесь уже без скидок на «если бы») становится как раз не урок, а то, что произошло в м е с т о него. Несколько заостряя и примитивизируя идею новеллы (на это, к сожалению, наталкивает дидактическая прямолинейность режиссуры), можно определить ее как противопоставление «урока пения» «уроку жизни». Урок пения здесь берется как знак чего-то необязательного, чего-то не слишком важного, чего-то, чем можно иногда без ущерба манкировать. Так считает и папа, который приезжает к мальчику в школу на здоровенном МАЗе и от которого веет дорогой, простором, раскованностью, широтой, вообще чем-то настоящим, неподдельным, взятым из самих недр жизни. Артист А. Кадыров, по-моему, точно уловил доминанту образа и обогатил его яркими, точными красками. Без всякого нажима, просто и серьезно играет он и драматическую тему роли: отец не живет с сыном, поэтому горечь, боль, неловкость и «неумелость» сквозят в его общении с ребенком—так и бывает у тех, для кого это редкое и непривычное занятие.

Так входит в фильм тревожная мысль о последствиях драмы, обрушившейся на семью, о том разломе в душе ребенка, который является следствием того, что родители его разошлись. Можно ли компенсировать страшные моральные потери, которые он неизбежно при этом несет, и если да, то — чем? И чем залечить раны отца, вынужденного расстаться со своим сыном? Каким образом может осуществить влияние на своего ребенка тот, кто искусственно от него оторван? Как привести в согласие две системы воспитания, за которыми стоят два противоположных взгляда на жизнь? Последний вопрос и оказывается смысловой пружиной новеллы «Урок пения». Она могла бы, бесспорно, стать кинопроизведением сложным, неоднозначным в своих выводах. Но, увы, этого не случилось.

...Мы уже поняли суть образа отца и оценили характер его влияния на сына, но нам навязывают еще одну деталь: папа дарит мальчику щенка, а мы, зная маму, тут же констатируем печальную развязку этой исто-

*«Страницы жизни». Сын—Фахри Гасанов*

рии. Тем не менее, авторы, словно бы не доверяя нашей интуиции, спешат разжевать: вот видите, мама отняла щенка и брезгливо его отшвырнула. А чтобы до конца убедить нас в совершенстве отца, последнего посылают на одну из великих строек. И вот там, где намечалась возможность серьезного и по-человечески доверительного разговора о трудной судьбе ребенка, постепенно вырастает целый частокол дидактически прямолинейных и навязчивых «дополнительных аргументов». Мы в них вовсе не нуждаемся, но нам еще рассказывают (и показывают — нам и мальчику) страшноватую историю о соседе-шофере, который хотел задавить отца мальчика, тогда еще ребенка, своей грузовой машиной, так как заподозрил его в краже. Конечно, история эта, мы понимаем это очень скоро, рассказывается только для того, чтобы упоминанием о папиной маме, предотвратившей катастрофу, и подвести сына к совету, который дает ему отец: «Всегда люби свою мать». Искусственность сцепления здесь очевидна...

Да и текст, который вынужден произносить герой, часто элементарен, отмечен претензией на многозначительность. Чего стоит, например, такая его «мораль»: «Ты почему в очках?» — спрашивает он сына.— «А я дальнозоркий. Вблизи плохо вижу».— «Вблизи — неважно. Главное, чтоб ты далеко видел». По-моему, актеру даже как-то неудобно вещать такое от лица серьезного взрослого человека.

Так, затронув серьезную жизненную про-

блему, создатели фильма «Урок пения» выстроили все же не больше, чем ее обескровленную, лишенную плоти модель.

●

Существует форма альманаха, не требующая тематического и эстетического единства. Существуют и произведения, в которых демонстративный отказ от сквозного действия, от идейно-тематического стержня остается, по сути своей, отказом формальным. Сама рамка многое в них объединяет, так как вводит в реалии времени и замысла, продиктовавшего единый характер произведения. Но главное, что делает такое произведение не сборником разных новелл, а законченным идейным и художественным целым, это система взглядов автора, его жизненное и творческое кредо.

К сожалению, мостики интермедий не смогли связать в «Страницах жизни» три судьбы, раскрытые нам в трех новеллах. Напротив, они сослужили плохую службу картине, прозвучав как гарантия ее художественной целостности, тогда как претендовать на целостность она и не имела оснований.

К тому же слишком много в этих интермедиях случайного, такого, что никак не связано ни мыслью, ни настроением. В кадре — как в калейдоскопе — возникают прохожие, туристы, пейзажи, интерьеры. А те персонажи, что наделены своей судьбой, часто не имеют права на зрительское внимание.

В последнем кадре «Страниц жизни» маленький мальчик рисует на асфальте бабочку. Взамен той, живой, которую у него отняли. Бабочка получается красивой и очень похожей на настоящую, но... Только императорская дочка из «Свинопаса» Андерсена могла предпочесть заводную птицу и искусственный цветок, отвергнув настоящего соловья и живую розу. И, как известно, жестоко за это поплатилась.

К сожалению, создатели нового азербайджанского фильма решительно, с самого начала, предпочли рисовать «бабочек на асфальте». Предпочли приблизительную схему, суррогат действительности ее живой, неповторимой правде. В двух новеллах они вообще ушли от проблем, в третьей — лишь назвали ее. И во всех трех фильмах они проявили последовательность и верность себе лишь в одном: в стремлении снять как можно красивей. Но мы уже приводили примеры этой «красоты». Да и потом, как прозорливо заметил Чехов, «прекрасно лишь то, что серьезно».

Позволю себе маленькое отступление в «историю вопроса». В 1970 году была напечатана в «ИК» обстоятельная статья об основных тенденциях азербайджанского кино 1969—1970 годов. Автор статьи Б. Рунин, выделяя многие положительные явления, свидетельствовавшие тогда о росте кинематографа республики, отмечал и настораживающую его ограниченность. В частности, он писал о недостаточной разработке самобытных современных характеров, о «картонных сюжетных построениях и декоративных условностях», о вкусовых ошибках, о поверхностных образных решениях, о ненужной многозначительности, и о ложном пафосе. В 70-м году эти тенденции настораживали. Сегодня, по прошествии пяти лет, столь ярко продемонстрированные в фильме «Страницы жизни», они тревожат всерьез, требуя обсуждения и преодоления.

Особую тревогу вызывает и то, что студия, вероятно, не заметила, какую плохую услугу оказывает она начинающим режиссерам, предложив им дебютировать на таком явно несостоятельном материале, каким являются сценарии двух первых новелл, и не оказав помощи в серьезной реализации последней. Очевидно, усилия студии были направлены не на создание достойного художественного произведения; речь шла только о чисто производственных интересах, о том, чтобы поставить необходимую галочку в производственном плане.

Невольно думаешь поэтому: случаен ли этот фильм? Не свидетельствует ли он о недостатке творческой самокритики и требовательности на «Азербайджанфильме»?

С. Фрейлих

# «Чапаев» и кинематографический процесс

1.

Классические произведения обладают удивительным свойством: движется история, искусство обновляет свои приемы, а произведения эти не стареют. Перед каждым новым поколением они предстают как бы в двух измерениях: в том времени, когда были созданы, и в том, когда их непосредственно смотрят. Каждый раз, вступая в контакт с новым зрителем, картина словно бы перевоссоздается в его сознании.

Именно к таким произведениям относится фильм «Чапаев» братьев Васильевых. Фильму уже пошел пятый десяток, но он нисколько не устарел. Разве это не удивительно: знаешь в картине каждую реплику наперед, а начинаешь смотреть — словно первый раз прикасаешься к ней. В одних картинах время старит и содержание и форму, в других — лишь открывает глубину. В тридцатые годы мы, мальчишки тогда, обожали героя картины за безудержную смелость и бескорыстие: скольким людям он принес счастье, а сам погиб. Рассказывая о прошлом, фильм был нашим предчувствием — и нашему поколению пришлось взяться за оружие. Сквозь призму борьбы с фашизмом засверкало удивительное достоинство Чапаева — человека нового социалистического мира.

«Чапаев» показал, что общедоступность не предполагает упрощенчества. Народный в абсолютном значении этого слова, пользующийся завидным прокатным успехом вот уже у нескольких поколений зрителей, фильм является крупным шагом в развитии самого кино как искусства. Он и сегодня дает нам уроки мастерства, такие же, как и в прошлые десятилетия.

2.

То, чем был для двадцатых годов «Броненосец «Потемкин», «Чапаев» стал для тридцатых.

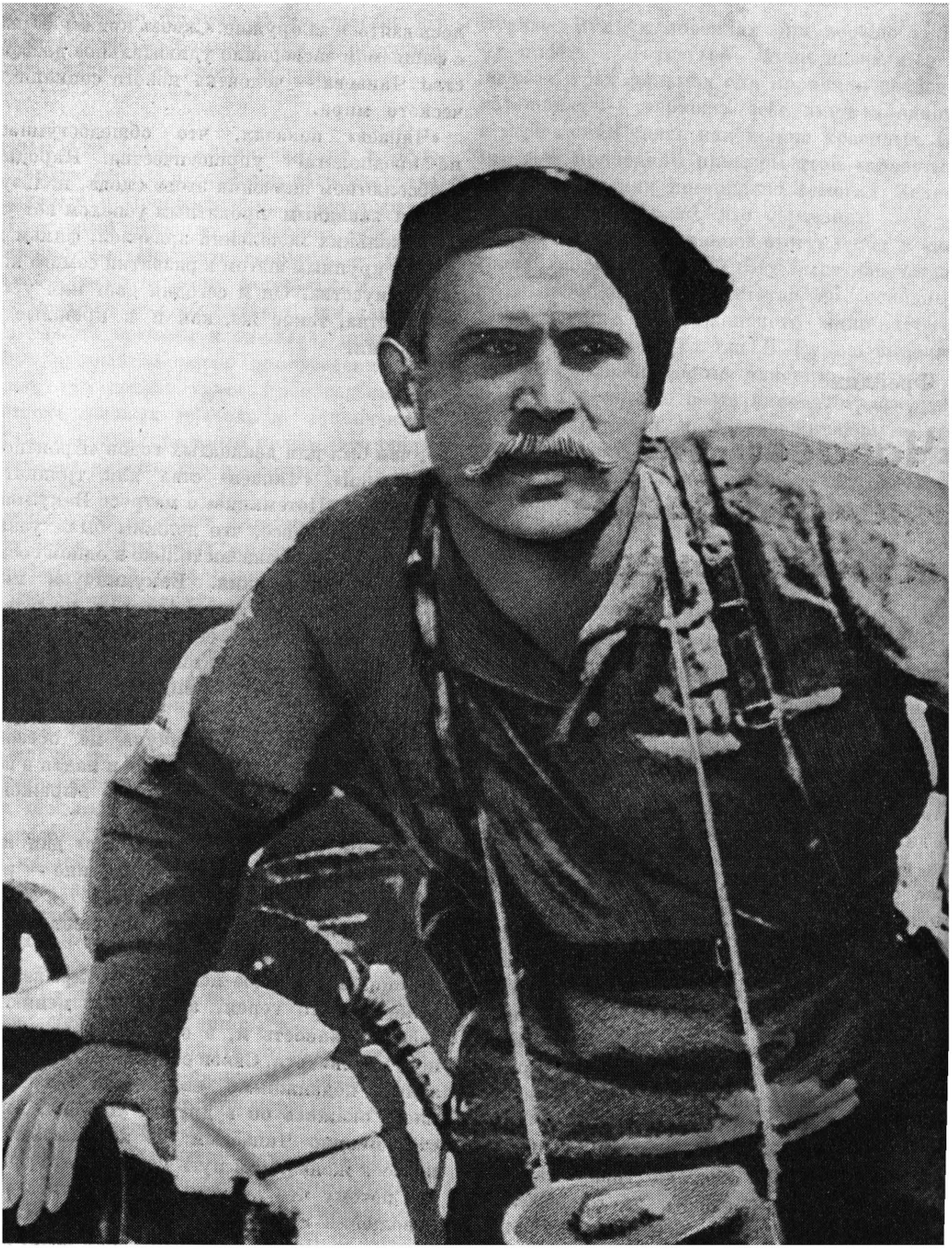
В немом «Потемкине» о матросе Вакулинчуке мы узнали все, что должны были узнать, хотя герой был показан только в одном состоянии — воодушевления. Вакулинчука играл профессиональный актер Антонов, но использованы прежде всего его типажные свойства, его внешность, выразительное лицо.

Ужас и страдание мы видим на лицах жертв расправы на одесской лестнице. Лицо же тяжелораненого Вакулинчука не обезображено страданием, даже умирая и падая в воду, он на миг виснет на якоре с выражением спокойного величия.

Каждый человек в «Потемкине» дан лишь в одном состоянии. Люди в картине — р а з н ы е состояния о д н о й массы.

В «Чапаеве» о д и н человек показывается в разных состояниях.

Социалистическое искусство открывало положительного героя, активного, меняющего действительность и, в свою очередь, способного измениться. Связи с жизнью Чапаева оказались подвижными, его судьба могла быть иной, окажись он в других условиях, но он стал именно Чапаевым: его жизненный путь пересек жизненный путь комиссара Фурманова, потому что должны были сойтись разум революции и ее стихийная сила. Революция разбудила Чапаева, он сам узнал себя, действуя.



«Чапаев» открыл новые подходы к изображению характера положительного героя.

Эстетика всегда жаждала положительного героя и вместе с тем побаивалась его: он часто оказывался пассивным и малореальным, «голубым», как сказали бы мы теперь. Сочувствие, как правило, вызывал человек страдающий.

Фильм «Чапаев» принадлежит искусству, имеющему идеал и способному бороться.

Чапаев охвачен великой страстью. Она сожгла бы его, если бы он не действовал.

Знаменитый кадр, где Чапаев мчится на врага, предельно отчетлив: темперамент героя выражен пластически.

Но этот кадр не имеет самодовлеющего значения. Когда его повторили в живописи, он потерял силу воздействия — взятый отдельно, он оказался всего-навсего военным, батальным кадром.

«Чапаев» же не батальная картина, она не рассказывает историю легендарной дивизии. Гражданская война и фронт взяты как среда, как обстоятельства, в которых сложился неповторимый характер героя.

Сцена отражения атаки каппелевцев вбирает в себя предыдущие, невоенные сцены. В картине есть свое внутреннее движение, оно идет через сражения, которые происходили и в душе героя.

Мы постигаем внутренний мир Чапаева, узнаем его натуру. При этом авторы фильма не боятся показать Чапаева смешным и наивным.

Вот наш легендарный герой, растерзанный, без ремня и в тапочках на босу ногу, врывается к Фурманову, где застает ветеринарного врача и фельдшера, которые пришли на него жаловаться. Чапаев велел им аттестовать на врача своего земляка, коновала, и они посмели возразить. Теперь комиссар их поддерживает. Чапаев взбешен. «Застрелю!» — кричит он Фурманову. Он замахивается табуреткой, бьет ее об пол и, обессиленный, садится.

Внезапность перехода от ярости к виноватой неловкости естественна, герой здесь такой, каким он только и мог быть. Вряд ли он сам понимал, какой шквал пронесся в его душе и что заставило его забыть себя. Именно поэтому мы поверили в него как в реального человека, постигли логику его поступков.

Чапаев был здесь несправедлив, но разве не трогают нас его слова: «Это что ж такое? Вы уже не даете ни одному мужику на доктора выйти?»

Он невежествен, но разве не тянется он к знанию — ему обидно, что он, Чапаев, никогда не слышал про Александра Македонского. «Ты знаешь,— говорит он Фурманову,— и я знать должен».

В Чапаеве живет ненависть и обида крестьянина, забитого старым режимом. Протест против этой несправедливости становится его личной страстью, и этим Чапаев нам симпатичен как человек.

Доброе чувство к герою нарастает в нас от сцены к сцене. Мы охвачены беспокойством, когда он, не думая об опасности, один мчится усмирять эскадрон, в котором дезертиры, убив командира, взяли власть над людьми.

Мы восхищены смелостью и умом Чапаева, когда он появляется во главе этого эскадрона, устремленного наперерез казакам.

Мы потрясены его отвагой, когда он пулеметным огнем отражает противника, бросившего против него артиллерию и бронемашины.

Подоспеет ли ему помощь?

Как хочется нам всегда, чтобы подоспела.

Но бег сюжета трагичен и мудр. Чапаев успевал на помощь другим, а к нему — не успели: герой именно он, и ему суждено отдать всего себя людям.

Картина кажется огромной, но не потому, что кадр вмещает пространство и массовые сцены.

Масштаб картины в личности героя, в ней отразилось многообразие мира.

Мы видели Чапаева и отважным и задумчивым, и жестоким и добрым, и бешеным в своей ярости и застенчивым, и подозрительным и доверчивым, видели и опрокидывающим противника и усталым. Мы видели его легендарным и видели смешным. Но всегда слезы и смех возвышали нас, потому что мы узнавали истину.

Герой дан в сопоставлении с другими ли-

цами — композиция картины сложна и многомерна.

Ординарец Чапаева Петька имеет свою судьбу и интересен нам сам по себе, в то же время в нем как бы дописана биография Чапаева. Петька говорил Анке: «Я все могу», хотя все мог только Чапаев, перед которым Петька преклонялся. Кто не помнит крылатую реплику ординарца: «Тихо, граждане, Чапай думать будет!» Петька верит в Чапаева, как в революцию. Революция и свела этих двух людей. Изобразив их рядом в картине, Васильевы дают нам возможность ощутить масштаб характера: Чапаев был стратегом, Петька был солдатом. Нас трогает пробуждение любви в этом грубоватом парне и потрясает, когда он жертвует ею, оставаясь рядом с Чапаевым в смертельной схватке. В последний миг он думает не о себе — распластанный на берегу, он поднял голову, чтобы узнать, доплыл ли Чапаев на ту сторону.

Чапаев — главное действующее лицо, в нем сходятся драмы других персонажей. Когда Чапаев высшей мерой наказывает дезертира, выстрел этот кладет предел и его собственным анархистским настроениям.

Никто не оказал на Чапаева такого воздействия, как Фурманов; чапаевский комиссар изображен не с такой силой детализации, как главный герой, но он для нас реален. Мы ощущаем ход его мысли и тогда, когда он молчит.

В Фурманове живет любопытство к людям, он понимает их и потому влияет на них — словами и поступками.

Фурманов открыл Чапаеву глаза на самого себя. Они прошли через споры и сошлись, потому что должны были сойтись разум революции и ее стихийная сила. Каждый из них остался самим собой, но в душе друг друга они навсегда оставили след. Наверное, сами они осознали это, когда пришло время расстаться — Фурманова отозвали в другую дивизию. Как всегда, Чапаев прост и открыт. «Обидели меня»,— откровенно говорит он Фурманову, и мы снова сочувствуем Чапаеву, его способности привязываться к людям.

Машина с Фурмановым уходит, и мы, как бы с нее, видим фигуру Чапаева, все уменьшающуюся, одинокую.

Так композиция кадра раскрывает нам настроение героя. За кадром возникает любимая песня Чапаева «Черный ворон», она сливается с изображением, усиливая тему печали и предчувствия драмы.

«Чапаев» появился в первые годы звукового кино. Тогда словесное действие начало вытеснять пластические средства выражения, и кинематограф впоследствии стал походить на театр — операторское искусство стало лишь средством изображения разговорных сцен.

В «Чапаеве» изображение не утратило активности. Это мы видели только что в сцене расставания героев. Стоит в связи с этим вспомнить и то, как показан уходящий в разведку Петька. Он идет по извилистой тропинке и трижды — то справа, то слева — перечеркивает ногами солнце, опускающееся вдали за горизонт. Это дано неназойливо, просто. Однако композиция не ускользает от внимания зрителя, и он по-новому видит Петьку.

Васильевы рассчитывают на активное восприятие зрителем действия, на его умение понять подтекст, извлечь из сцены больше, чем в ней непосредственно изображено. Когда Чапаев излагает свои мысли о месте командира в бою, он иллюстрирует их различным расположением картофелин, случайно оказавшихся на столе. Разнообразие фигурок, выстроенных то в одном, то в другом «боевом порядке», сообщает его изложению неожиданную конкретность. Сцена комедийно окрашена, но смысл ее глубок: выясняя место командира в бою, Чапаев сказал о месте человека в жизни, о его совести и предопределенности его поступков.

Не прямое, а отраженное действие применяется в картине по-разному. Вспомним еще одну сцену: Петька с берега отстреливается, целясь вверх — там на косогоре появляются враги. От первого выстрела падает казак. Второй раз Петька тоже не промахивается, но теперь в кадре видна лишь винтовка, выпавшая из рук другого убитого. Таким изображением достигается разнообразие действия, активизируется восприятие зрителя.

Высоко искусство монтажа в «Чапаеве». Именно благодаря монтажу столь выразительна знаменитая сцена отражения «психической атаки». Тишина, разорванная дробью Анкиного пулемета, а потом появление на коне самого Чапаева — эти кульминации поднимают действие до трагического пафоса. Точно найденное сопоставление элементов боя, данное в нарастании, заставляет нас самих пережить все перипетии, стать участниками событий.

По мастерству эта сцена стоит рядом со знаменитой сценой на одесской лестнице в «Броненосце «Потемкин» Эйзенштейна. Тут традиции очевидны, но Васильевы дали и новое: они подчинили монтаж искусству актера. В эпопее «Броненосец «Потемкин» и в некоторых других лучших немых фильмах 20-х годов героем произведения выступала революционная масса. Это было и в поэзии —«150 000 000» В. Маяковского, и в прозе — «Железный поток» А. Серафимовича. Для кино это имело особое значение: экран порвал с традициями дореволюционной психологической салонной драмы и обратился к жизни народа.

В 30-е годы одна за другой стали появляться картины, в центре которых изображен крупный характер. Огромное значение в таких картинах приобрело искусство актера. В сознании зрителей имена героев сливались с именами актеров, исполнивших в этих картинах главные роли.

Много в «Чапаеве» актерских удач, но, конечно, прежде всего приходится говорить о Борисе Бабочкине.

Роль Чапаева — главное свершение в жизни артиста. Он не демонстрировал Чапаева, а прожил его жизнью. Внешность артиста Бабочкина и реального героя не очень совпадали. Но знакомые Чапаева, даже сын героя, говорили, что они похожи.

Искусство добивается совпадения не копированием. Бабочкин понял истину страстей Чапаева и нашел пластическое решение его неповторимой конкретности.

Толстой писал, что в жизни не может не быть счастья, но оно приходит к тому, кто может себя забыть для других. Картина совершенна, потому что все в ней подчинено этой мысли.

Чапаев счастливый человек. Он освобождался от противоречий, причинявших ему страдания, но он не перестал быть самим собой. В нем сохранилась одержимость и готовность забыть себя для других.

«Чапаев» подтвердил великую силу реализма, для которого поиски формы всегда были поисками смысла жизни. Васильевы долго бились над формой своего произведения (черновики сценария и куски, не вошедшие в фильм, говорят об этом) и в конце концов нашли стиль, выражающий их представление о существе человека, которого звали Василий Иванович Чапаев.

## 3.

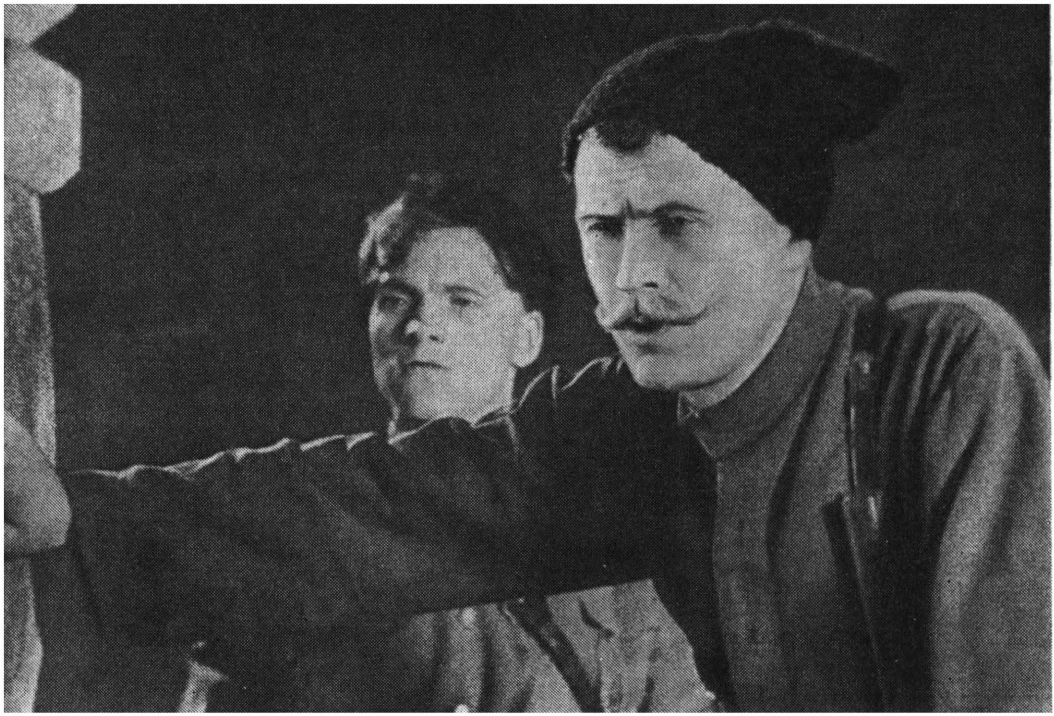
Для иллюстрации того, как Васильевы нащупывали стиль картины, обратимся к такому примеру: по первоначальному замыслу (об этом говорят сохранившиеся эскизы) Чапаев погибал в бурной реке, он плыл, преодолевая волны, в небе сверкали молнии. Получалось, что Чапаева погубила стихия. В картине мы видим другое: Чапаев плывет по спокойной поверхности реки, и только круг пулевых фонтанчиков сужается и сужается вокруг его головы. Так тишина оказалась драматичней бури.

Это «снижение» материала можно проследить и в музыке, и в диалоге, и в игре актера, и в общем развитии действия.

Перед боем Чапаев на коне с косогора наблюдает за предстоящим полем битвы. Нижний ракурс и бурка, ниспадающая крупными складками, придают герою монументальность — он возвышен над временем и пространством, над людьми, над обстоятельствами, которым он, полководец, должен будет сейчас навязать свою волю.

Бой закончен, и мы видим Чапаева в избе — на столе самовар, и Чапаев из блюдца, по-крестьянски, пьет чай.

«Чапаев», развивая традиции «Потемкина», уберег их от напыщенности и риторики (в которую впадали и, увы, и ныне нередко впадают режиссеры, нетворчески, бездушно применяю-



*«Чапаев». Чапаев — Б. Бабочкин, Петька — Л. Кмит*

щие приемы монтажно-поэтического кино).

«Чапаев» показал, что пафос может быть выражен различно. На это указал не кто иной, как Эйзенштейн в своей статье «Еще раз о строении вещей».

В этой статье режиссер достраивает свою теорию пафоса, обращаясь к сопоставлению своего «Потемкина» с «Чапаевым».

Фильм «Потемкин» — пример прямого выражения пафоса, в его структуре соблюдено условие «выхода из себя» и перехода в новое качество. Композиция как бы вторила определенному поведению человека. Речь шла о глазах, на которых проступали слезы, о молчании; разразившемся криком; о неподвижности, перебрасывающейся в рукоплескание, о прозаической речи, неожиданно переходящей в строй поэзии.

Теперь Эйзенштейн пишет и о другом выражении пафоса:

«Если, например, решено, что определенный момент роли должен решаться на исступленном крике, то можно с уверенностью сказать, что также сильно будет действовать в этом месте еле слышный шепот. Если ярость решается на максимальном движении, то не менее впечатляющей будет полная «окаменелая» неподвижность.

Если силен Лир в бурю, окружающую его безумие, то не менее сильно будет действовать и прямо противоположное решение — безумие в окружении покоя «равнодушной природы».

Именно «Чапаев», по мнению Эйзенштейна, открыл новые принципы патетической композиции.

«Чапаев» выстроен по принципу, противо-

положному «Потемкину». То, о чем принято было говорить строем гимна, приподнятой речью, было сказано в «Чапаеве» простой, разговорной речью.

Ключевой для «Чапаева» Эйзенштейн считает сцену, в которой герой дает урок тактики, объясняя, где должен быть командир. Именно здесь выявляется, что «в известных условиях строй пафоса должен мчаться не с шашкой наголо впереди», а «размещаться позади», то есть идет не через противоположность, раскрытую в «Потемкине», а путем «обратной противоположности»*.

Разговорная сцена за столом и динамическая сцена атаки находятся в глубокой связи. В сопоставлении этих сцен раскрывается мудрость картины, ее философия.

В сцене за столом Чапаев как бы формулирует свой идеал.

В сцене атаки он подтверждает истинность своего идеала поступками.

Действие, которое мы видим между этими двумя сценами, есть одновременно история характера Чапаева.

Не следует думать, что «снижение» материала в «Чапаеве» происходит ради его обытовления. Скорее наоборот, Васильевы этим открывают героическое, которое веками было скрыто в будничном.

Васильевы открыли героический характер в крестьянине, прежде униженном нуждой. Чапаев стал тем, кем он должен был быть.

Фильм сделан художниками, которые верят, что мир может быть изменен борьбой. С осознанием этого наступает новый этап реализма, ибо борьба меняет не только структуру жизни; пытаясь ее осмыслить, обновляется искусство, меняется представление о способах изображения положительного человеческого характера.

Чапаев поэтичен, но не идеален, то есть не абстрактен: то, что Чапаев должен сделать со своими бойцами, он должен сделать и с самим собой. В этом драматизм и сложность его характера — собственно, мы с ним расстаемся, когда он еще не изжил своих привычек партизанского командира — он гибнет от своей беспечности.

Эту сложность характера кино не могло выразить средствами одной пластики. «Чапаев» Васильевых мог возникнуть только в звуковом кино.

Если немое кино родственно эстетике живописи, то звуковое — ищет опору в сюжетности драмы и литературы вообще. В поэзии, по определению Лессинга, «идеальная красота требует не покоя, а прямо противоположного состояния. Ибо поэт изображает действия, а не тела; действия же являются тем более совершенными, чем более проявляется в них разнообразных и противодействующих друг другу побуждений»*.

Повторяю: в «Чапаеве» о д и н человек показан в р а з н ы х состояниях. В Чапаеве жили противодействующие друг другу побуждения. Чтобы это обнажить — требовался драматический сюжет.

Васильевы, экранизируя повесть Фурманова, рассказ превратили в действие. Отобрав нужные для фильма ситуации, они по-новому увязали их. При этом они меняли последовательность событий, чтобы придать действию нарастающее движение за счет его внутренней энергии, без специальных разъяснений автора, комментариев, лирических отступлений — их в повести Фурманова, как помнит читатель, очень много. Вероятно, сегодня, когда, с одной стороны, авторский голос, то есть субъективное начало действия, и с другой — аутентичность стиля стали важнейшими свойствами экрана, повесть была бы экранизирована по-другому. Тогда же, в начале звукового кино, применение такого рода повествования было преждевременным — надо было сначала узнать пределы объективного драматического действия экрана.

В «Чапаеве» каждый отдельный эпизод — часть целого и в то же время завершенное в самом себе действие, имеющее начало, кульминацию и конец. Только исчерпав себя, сцена переходит в другую. Центр тяжести таким образом оказывается на внутрикадровом дей-

* С. М. Эйзенштейн. Избр. произв., т. III, стр. 245.

* Г. Лессинг. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. М., ИХЛ., 1957, стр. 422.

ствии, образ раскрывается средствами игры актера, ему подчиняется камера — кажется, она не только всматривается, но и вслушивается в то, что говорят актеры, она не спешит менять точку зрения, пока персонажи не договорят своих реплик.

«Чапаев» гармоничен во всем.

В соотношении частей, составляющих целое фильма.

В развитии сюжетных линий, имеющих свою логику и вступающих в соприкосновение для усиления друг друга, то есть для выполнения общей задачи произведения.

Во внутренней связи отдельных ситуаций. Два различных рукопожатия Чапаева и Фурманова — первое и последнее — уже сами по себе говорят, через что прошли эти два человека, как изменились их отношения. «Лунную сонату», которую играет Бороздин, развивает через противоположность песня о черном вороне, которую поет Чапаев с бойцами.

Эти контрасты и сопоставления в конце концов дают глубину и единство противоречивому характеру Чапаева.

Когда он вылетает на коне с шашкой, он так же неуемен, как в сцене с ветеринарным врачом. В отличие от упрощенных произведений, где герой, «исправившись», теряет для нас интерес, Чапаев не «исправляется» — просто его достоинства были продолжением его недостатков. Герой благодаря этому имеет второй план — Чапаев мог стать Григорием Мелеховым, но он стал именно Чапаевым, потому что совпал с революцией. Он стал тем, чем должен был стать и чем стал именно здесь, в сцене атаки. В этой сцене «замыкается» композиция картины. Здесь центр ее равновесия, ее гармонии. Центр не геометрический, а именно тот, который называется «золотым сечением».

Драматургические пропорции Чапаева признаны классическими, однако сами Васильевы уже в своей следующей работе — «Волочаевские дни» — искали более свободную, романную конструкцию; поиски их были преддверием того, что делается сегодня в звукозрительном кинематографе.

Гармония «Чапаева» восхищает нас до сих пор. Кино прошло через «Чапаева». Мы не остановились на периоде звукового кино. Если кино 20-х годов мы называем немым, 30-х — звуковым, то современное кино — звукозрительным. Оно дало такие картины, как «Летят журавли», «Судьба человека», «Коммунист», «Иваново детство», «Баллада о солдате», «Тихий Дон», «Никто не хотел умирать», «Твой современник», «Девять дней одного года», «Гамлет», «Андрей Рублев», «Комиссары», «Белая птица с черной отметиной», «В огне брода нет», «Отец солдата», «Листопад», «Невестка», «Калина красная», «Шестое июля», «Ленин в Польше», «Они сражались за Родину». Эти картины глубоко связаны с духовным опытом искусства первых десятилетий, и вместе с тем со всей наглядностью они показывают нам, в каком направлении кино должно было сделать следующий шаг в области драматургии, режиссуры, актерского и операторского мастерства, чтобы в новых ракурсах взять человека в его истинном масштабе, проникнуть в глубины его сознания и показать его в активном взаимодействии с историческим процессом.

Александр Зархи

# Преемственность

Позволю себе небольшой пролог... «Ленфильм» поры «Чапаева» — фабрика «золотого фонда» советского кино — воспет в сотне мемуаров, описан в учебниках, самый дух его навеки запечатлен в лучших созданиях Козинцева и Трауберга, Эрмлера, Юткевича, Герасимова. И все же всякий раз, когда думаю о пережитом, когда апеллирую в той или иной связи к собственной своей работе и к работам друзей, память непроизвольно и настойчиво снова мчит меня в те незабываемые и прекраснейшие годы, когда слова «жизнь», «кино», «Ленфильм» не просто стояли для нас рядом — они были синонимами. И если даже позже поколения, которые я уважаю и высоко це-

*Сергей и Георгий Васильевы*

ню, с иронией непереживших отнесутся к моей ностальгии, высокий ее смысл — я убежден — в конечном счете не смогут скомпрометировать ни мемуарные штампы, ни хрестоматийный глянец, ни менторские интонации стариков.

Тем более что грусть о «Ленфильме» 30-х годов может и должна стать чувством конструктивным. В 70-е мы не созерцаем — отчужденно и пассивно — прошлое, а живем нынешним временем и, хочется верить, участвуем в его созидании. Вот почему все ценное из опыта «Ленфильма», что может быть трансформировано и перенесено в настоящее, обязательно должно найти в нем свое место.

Вступление это кажется мне нелишним еще и потому, что я глубоко уверен: «Чапаев» был бы невозможен без «Ленфильма». Конечно же, он был рожден прежде всего жизнью, революцией, талантом и идейной зрелостью Васильевых. Но очень многое определила студия: ее творческая, накаленная остросовременными мыслями и эмоциями атмосфера, дух радостного, ежесекундного созидания, партийной бескомпромиссности, убежденности, смелых поисков, наконец, дух верного товарищества. Словом, то братство художников-единомышленников, какое тогда было на «Ленфильме». Кто из «ленфильмовцев» не помнит о знаменитых студийных коридорах, в которых сообща разрабатывались сценарии, читались последние, рожденные ночью эпизоды, обсуждались пробы актеров, рабочий материал, готовые картины?! Кто не помнит баталий на худсоветах (как жаль, что

во время войны пропали стенограммы), когда споривши отстаивали или крушили монтажный ход, реплику диалога или целую сцену так истово, так вдохновенно и так аргументированно, что казалось, от этого зависела вся их жизнь?! И кто посмеет забыть соавтора всех «ленфильмовских» лент, человека, стоявшего в центре всей этой интенсивнейшей диффузии замыслов, идей, тем, предложений, главу ленинградской школы кинематографистов, «анонимно» и бескорыстно, на ходу придумывавшего нам песни, диалоги, завязки и финалы, кто забудет Адриана Пиотровского?!

К «Чапаеву» все это имело самое прямое отношение.

Весной 1934 года мы с И. Хейфицем снимали под Киевом «Горячие денечки». Приехали из экспедиции и, конечно же,— тогда это было обычаем — прямо с вокзала на студию. «Какие новости? Кто что снимает?» И тут нам рассказали про «Чапаева».

Овации, несмолкающие вот уже 40 лет, заглушили те яростные споры, которые сопровождали все этапы создания этого шедевра. Но многие из тех, кто близко стоял к истории его появления, все же еще помнят, наверное, как сильно было поначалу неверие в картину, как долго предполагалось, что станет она всего лишь еще одним честным, но в общем, проходным произведением из длинной серии фильмов о гражданской войне. Правда, большинство, в том числе и Пиотровского, убедил еще сценарий, поразительно точно схвативший самый дух будущего фильма и давший режиссерам возможность сломать шаблоны историко-революционных лент, показать живого человека, одновременно сделав его памятником эпохи.

Они-то, те, кто поверил в картину, и вели борьбу за Васильевых, которые тогда были ведь еще начинающими режиссерами. И выиграли бой. Один из руководителей «Ленфильма» тех лет Михаил Шостак вспоминал, что картину было предписано делать немой. Но дирекция «Ленфильма» «ослушалась», и «под прикрытием» Пиотровского сделали картину звуковой. Представьте только себе «Чапаева» без звучащего слова! Поддержали на «Ленфильме» Васильевых и в их решительном намерении снимать Бабочкина, никого другого даже не пробовать. Хоть повод для колебаний был: интересных актеров было много, и не один из них, казалось, мог бы сделать эту роль событием. Но вот мы узнали Чапаева — Бабочкина, и нам трудно теперь даже поверить, что когда-то существовала альтернатива.

Да и сами режиссеры — темпераментный, всегда возбужденный, пламенный трибун Сергей и внешне более спокойный, «камерный», обаятельный и контактный Георгий,— сами они были далеки от успокоенности. Они искали, в чем-то сомневались, в чем-то ошибались, что-то преодолевали, но всегда находили главное, необходимое, единственное — то, что и сделало картину великой. Но прежде чем картина получилась, они много спорили — каждый с самим собой и друг с другом, с Пиотровским, с редакторами.

Я убежден, что извлечение из архивов всех этих подробностей негладкой, нелегкой работы ничуть не умаляет достоинства создателей фильма. Да они и сами менее всего хотели бы увидеть себя отлакированными помпезными речами и неглубоким пиететом. Рассказ об их трудностях, о внутренней борьбе, о просчетах и их преодолении, не компрометирует, а, напротив, поднимает Васильевых в глазах потомков, проявив их силу и творческое здоровье, демонстрирует творческую бескомпромиссность и зрелость «Ленфильма», детищем и одновременно сотворцами которого и были Васильевы.

Не хочется канонизировать и саму картину. Канонизирование, возведение в догму зачастую прикрывает равнодушие потомков, которые, вежливо произнося панегирики художественному авторитету, в то же самое время забрасывают собрание его сочинений в глубину антресолей. «Чапаев» достоин другого отношения, у него совсем иная судьба — он спроецирован в будущее. Известный исследователь античности Ф. Зелинский любил повторять, что античность — «семя, брошенное в историю мировой культуры». Именно этим

он объяснял такое стойкое стремление изучать древних авторов, интерес к ним и их значение для грядущих поколений.

То же с полным правом можно сказать о «Чапаеве». «Чапаев» — фильм исторический. Но в 1934 году он тем не менее воспринимался как фильм на современную тему, в самом высоком значении этого понятия. Таким он остался для нас и по сей день.

Это не риторическое утверждение. Васильевы блестяще подтвердили мысль о том, что сила и правда художественного произведения — в глубочайшей взаимозависимости истории и современности. История прошлого многими своими составляющими входит в современность, последняя же есть часть истории будущего. Величие «Чапаева» заключалось как раз в том, что он внушал мысль о безостановочном движении революции, о перспективах ее продолжения в будущем. Это определило и оптимистический пафос картины и особенности ее художественной структуры. И потому историзм «Чапаева» отличался от вялого историзма документальных хроник: братья Васильевы ставили перед собой иные задачи. Мне кажется, что это и имел в виду Пиотровский, называя «Чапаева» первым фильмом, проложившим в нашем искусстве «дорогу героической истории». Истории, на наших глазах превращавшейся в высокую и прекрасную легенду.

Плодотворность этих творческих принципов, созвучность их настроениям и требованиям эпохи обнаружила, думается, и наша с Хейфицем работа над «Депутатом Балтики», хотя, вероятно, степень приближенности к прототипу была у нас несколько другой. За образом профессора Полежаева — образом, обобщающим тему «интеллигенция и революция»,— стоял, как известно, Тимирязев.

*«Чапаева» смотрела вся страна. Красноармейцы идут на просмотр фильма*

*Б. А. Бабочкин на встрече с офицерами Красной Армии. 1935 год*

Но историческая конкретность героя не выдвигала перед нами задач однозначных и ограничительных. Общим стержнем обеих фигур — исторической и вымышленной — была формула «борец и мыслитель»; как известно, именно эти слова были начертаны на памятнике Тимирязеву, сооруженном в Москве. Общим было и страстное, безоговорочное приятие революции, то, как она одухотворила обоих ученых, выведя их на новые исторические пути.

Некоторые события в картине прямо воссоздавали куски биографии великого русского биолога. Но хотя эффект воздействия фильма, его воспитательное значение усиливались благодаря реальности стоявшего за ним исторического прототипа, все же связь с прототипом — лишь первая грань образа, первый пласт в его сложной и, разумеется, отнюдь не механической конструкции.

Массовость кино,— особенно в 30-е годы — предполагала наглядность агитации и подсказывала возможность — внутреннюю, даже порой неосознанную — сослаться на авторитет легендарной личности. Так, как это и произошло в фильме «Чапаев». А затем в выдающемся достижении украинских кинематографистов, в довженковском «Щорсе». Но был и второй пласт в «Чапаеве», органично и тонко связанный с первым,— это богатство индивидуальных характеристик, неповторимость нюансов поведения, неожиданная свобода жестов, пластики, самобытность речи, знаменитый чапаевский юмор. Все это было рождено сценарием и, конечно, в большой степени — актерской индивидуальностью Бабочкина. Во всем этом не было и следа слепого копирования оригинала.

На пути анализа этой составляющей образа возникают параллели, неожи-

данные лишь на первый взгляд, а на самом деле реально демонстрирующие преемственность традиций прошлого советским кинематографом наших дней. Многоплановость героя, парадоксальное порой сочетание в нем самых разных качеств — критерий жизненности персонажа, условие его узнаваемости. Гениальность и беспечность, храбрость и бахвальство, юмор и лиризм — без всего этого не было бы образа Чапаева.

Героизм Чапаева, его вера в революцию, самоотверженная преданность партии не превратили его в «железобетонный», прямолинейный персонаж. Обаяние личности — вот что сделало этот подлинно народный характер горячо любимым разными поколениями зрителей. История, превращенная в легенду, стала источником новых легенд и вместе с тем обрела живую плоть человеческой неповторимости и конкретности.

Талант Васильевых проявился и в том, что они избежали иллюстративности в показе отдельных черт характера Чапаева. Знаете, как подчас бывает: в одном эпизоде — храбрость, в другом — безрассудство, а в следующем — немного юмора. В Чапаеве все это существует одновременно и органично. Поэтому-то фильм и сегодня продолжает оставаться произведением глубоко психологическим.

Еще более важно, что в современном национальном русском характере мы видим схожий — конечно, не во всем совпадающий— сплав доброты, лукавства, характерности, неожиданного, какого-то, я бы сказал, «неаффектированного» юмора, крестьянской основательности и бесшабашной удали, скромности, неприятия резонерства и патетических признаний. Объяснение этому надо искать в том, что Чапаев — характер подлинно революционный, созидательный, устремленный в будущее. Таким был и Максим Б. Чиркова — пролетарский Тиль, таким народ представляет себе и Юрия Гагарина с его «Поехали!». Общечеловеческое во всех этих образах не гасит их классовой, исторической определенности, а только помогает ей проявиться в формах наиболее дорогих каждому.

Говоря о преемственности традиций, я имею в виду не только некоторые современные картины, в центре которых — ярко выраженный героический характер, но и образы, созданные в кино и литературе светлым и самобытным талантом Василия Шукшина. Шукшин всегда, в самом будничном, даже несовершенном человеческом существе обнаруживал потенциального героя. Ведь типология советского характера и сегодня осталась неизменной, она лишь, думается мне, трансформировалась в соответствии с изменениями, происшедшими в жизни в итоге научно-технической революции, стала теперь выявлять себя более всего в сфере нравственной.

Самосовершенствование, стремление к гармонии, к достижению нравственного идеала есть процесс истинно революционный. С таких позиций, мне кажется, выстроен и образ Егора Прокудина в «Калине красной». Шукшин все время заставляет нас видеть перспективу движения этого драматического характера.

Третий пласт образа Чапаева, третья его грань, свободно и диалектично сосуществующая и с биографической конкретикой и с привнесенной в образ исторического Чапаева художественной индивидуализацией, связан с созданием не просто типического характера красного командира, а образа-символа, как я уже сказал — памятника эпохи.

Фигура Чапаева естественно и просто вырастает до грандиозного обобщения, когда отдельный, по сути, все же частный эпизод гражданской войны воспринимается уже не только как единичный факт, но — одновременно — и как историческая метафора. Какова же основа метода Васильевых, позволившего им подняться до таких обобщений?

Здесь необходимо вспомнить глубочайшие теоретические замечания Эйзенштейна из статьи «Наконец!». По его мнению, достижения «Чапаева» базируются на синтезе всего того ценного, что выдвинули два предыдущих этапа развития советского кино. «Чапаев» — это качественно новое единство, вобравшее и переработавшее в себе «опыт поэтического стиля и патетического строя, харак-

терного для первого этапа, и всю глубину тематики, раскрываемой через живой образ человека, стоявший в центре внимания второго пятилетия». И дальше: «Сохраняя эпическую форму, популярную для начала нашего кино, авторы внутри ее сумели обрисовать такую яркую галерею героических личностей, как это раньше удавалось разве только замкнуто фабульным сюжетам».

Итак, «Чапаев» — явление подлинно новаторское, это революционный эпос, в центре которого образы глубоко индивидуализированные, неповторимые, запоминающиеся. И в этой своей индивидуальной неповторимости классово и исторически типические.

Во многом выводы Эйзенштейна оказались не только верными, но и пророческими. И сегодня мы наблюдаем живое развитие традиций того «великого синтеза», начало которого Эйзенштейн увидел в «Чапаеве».

На этом же пути стоят и такие замечательные достижения нашего кинематографа, как «Крестьяне» Ф. Эрмлера, «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана, трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга. И вся наша работа с Хейфицем — и «Депутат Балтики», и «Член правительства», и «Его зовут Сухэ-Батор» — тоже была нацелена на такой синтез.

По-своему и по-новому, отражая как реальные преобразования в самой жизни, так и в методах ее отражения в искусстве, достигают этого же синтеза, поднимаются до символизации неповторимо индивидуального многие современные режиссеры. Я вижу эти тенденции и в «Ивановом детстве», и в «Первом учителе», и в «Председателе», и в «Летят журавли», и в «Судьбе человека», и в других картинах.

В своих заметках о роли «Чапаева» в современном кинематографическом процессе — в заметках, отнюдь не претендующих на полноту анализа,— мне хочется подчеркнуть еще один аспект значения картины Васильевых для сегодняшнего дня.

«Чапаев» стал, по существу, первым историческим фильмом нового типа в современном кино. Эта историческая монодрама, в центре которой выдающаяся личность прошлого, решительно взорвала старое отношение к герою. Фильм братьев Васильевых как раз и замечателен тем, что Чапаев был показан в нем героической личностью, следя за которой каждый чувствовал, что и мы все в зале люди такого же склада. И что попади в это же положение другой какой-то человек, он вел бы себя так же, как и сам Чапаев (об этом писал еще Эйзенштейн). Именно благодаря этой «доступности» идеала «Чапаев» выполнил и все еще продолжает выполнять важнейшую воспитательную функцию: и тогда и сейчас нас одинаково окрыляет и стимулирует выраженное в фильме убеждение, что «мы все — такого же склада». Это пример радикально нового подхода к изображению положительного героя. Подчеркнуть это тем более важно, что забвение этих «чапаевских» принципов в угоду требованиям помпезности и парадности, привело наш кинематограф к ощутимым потерям в целой серии неубедительных биографических лент 50-х годов. Зрителю этих картин приходилось «подниматься на цыпочки», чтобы почувствовать себя «созвучным» героям.

Заканчивая свои заметки, я вроде бы возвращаюсь к их исходной точке. Но так и должно было получиться. Очертив круг чапаевской проблематики, я хотел лишь призвать к живому, свободному и подлинно творческому, а отнюдь не скучно «академическому» освоению его уроков. Преемственность традиций всегда питала наше реалистическое искусство, то искусство, которому принадлежит будущее.

Тимофей Левчук

# Всё новые родники

«Чапаев». Уже сорок лет этот фильм и его герои живут среди нас, помогают нам в трудные минуты, дают заряд бодрости и жизнерадостности.

В чем же секрет животворной силы великого творения братьев Васильевых? Об этом написаны горы статей и книг, сказано, кажется, все, что только можно сказать... И все же, думая о «Чапаеве», размышляя об идейной и образной силе его, каждый раз открываешь для себя все новые и новые родники подлинного искусства.

Так в чем же бессмертие, в чем могучая сила «Чапаева»? Почему он волнует сегодня точно так же, как сорок лет назад?

Да, точно так же. Тогда, в 1934 году, я, недавний выпускник Киевского киноинститута, юный ассистент режиссера И. Кавалеридзе, как раз в тот период работавшего над фильмом «Прометей», впервые шел на просмотр «Чапаева». Шел я не один, а в колонне молодых товарищей по искусству и рабочих. Мы шагали со знаменами, словно на демонстрацию, еще не зная, какое яркое и светлое переживание ждало нас в зале кинотеатра. Надо ли говорить, что потом я смотрел «Чапаева» еще не раз и не два, все глубже постигая его изобразительную форму, стараясь понять секрет воздействия картины на массы. Но воспоминания о том первом просмотре живы во мне по сей день.

В киноинституте мы изучали великолепные шедевры революционного искусства Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина, Вертова... Но «Чапаев»! Это было нечто иное, какой-то качественный скачок в развитии молодого искусства.

Действительно, «Чапаева» нельзя представить снятым вычурно, с формальными и техническими выкрутасами, смонтированным клочковатым, рваным монтажом...

Простота повествования — вот первое слагаемое и первый урок, преподанный нам великой картиной С. и Г. Васильевых. На ее примере можно говорить о подлинном величии простоты.

Истинная народность — таково второе слагаемое и второй урок фильма. Но и это еще не все, это только слагаемые, а сумма, полученная в итоге работы замечательного творческого коллектива,— это третий урок фильма, это могучий народный характер Чапая.

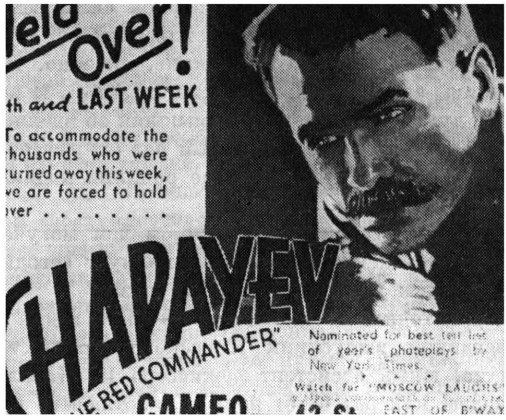
Выращенный эпохой, увиденный как бы в движении времени, Чапаев вошел в сердца и души миллионов людей. Отсюда — его жизненная активность, взрывчатая сила его воздействия на бойцов интернациональных бригад в Испании, на воинов-красноармейцев, отстаивавших в годы Великой Отечественной великие завоевания революции, на патриотов Вьетнама и кубинских революционеров Фиделя Кастро... Интернационализм — таково еще одно слагаемое «Чапаева».

Мне хотелось бы поподробнее остановиться именно на этой особенности фильма братьев Васильевых, ибо в современном мире, в условиях мирного сосуществования различных систем и, одновременно, острой идеологической борьбы тема интернационализма звучит особенно актуально. Вспомним, что в Постановлении ЦК нашей партии «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» подчеркивается насущная необходимость раскрытия в произведениях киноискусства смысла ленинской национальной политики, социалистического интернационализма, борьбы с проявлениями национальной ограниченности.

Искусство экрана — самое интернациональное, самое понятное людям всей земли. Историческая судьба «Чапаева» — фильма-бойца — лучшее тому подтверждение.

«Чапаев» появился в сложный, поворотный период истории, когда земля разделилась, раскололась надвое, когда фашистская нечисть стала все активнее и злее угрожать спокойствию мира. Не случайно много позже, когда война уже осталась позади, мы вспоминаем «психическую атаку» каппелевцев, с такой гениальной силой показанную в картине, как некое предощущение того, что нам всем довелось перенести в годы фашистского нашествия.

Фильм братьев Васильевых кавалерийской атакой пронесся по странам и континентам, завоевал бесчисленные призы и награды фестивалей, восторженные отзывы прессы (в том числе и американской прессы той поры). Правда, не везде удавалось «проскочить» благополучно: в царской Болгарии, напри-




мер, фильм шел с большими купюрами. И все-таки привлекал десятки тысяч зрителей, воодушевляя их на борьбу с фашистской тиранией. И в других буржуазных странах «Чапаев» тоже действовал как катализатор подавляемых общественных настроений, вызывал бурные политические дискуссии. Враги боялись «Чапаева»!

Фильм стал знаменем борьбы за свободу, заставлял каждого чувствовать свою ответственность перед революцией. Сам язык фильма, простой и сложный одновременно, стал понятен и близок людям во всем мире. Знаменитая Пассионария, Долорес Ибаррури только констатировала реальное положение вещей, когда сказала, что «Чапаев», как и «Мы из Кронштадта», сражался в боях с фашизмом, оказавшись сильнее, чем любое другое оружие. Недаром в Испании именем Чапаева называли самые боевые отряды, а в тяжкие годы Великой Отечественной туда, где было труднее, посылали передвижку с «израненной» сотнями просмотров лентой.

Героизм Чапаева учил доблести, патриотизму, верности долгу партизан Югославии, Греции, бойцов Сопротивления во Франции и в Италии.

И сегодня фильм занимает активные позиции на переднем крае идеологической борьбы.

Можно ли после этого удивляться тому, что буржуазные историки кино, ревизионисты всех мастей направляют свой главный удар против советского киноискусства тридцатых годов, то есть против искусства зрелого социалистического реализма и, следовательно, против важного творческого достижения нашего народа — против «Чапаева». Обвиняя замечательный фильм в догматизме, в «завербованности», в голой «пропагандности», они твердят об иссякновении новаторского начала в советской кинематографии 30-х годов. Можно понять, что так пугает в «Чапаеве» и лентах, ему сопутствовавших, приверженцев «чистого» или «авангардистского» искусства Запада: жизненная сила, воинствующая большевистская идейность, оптимизм, народность, высокий реализм. Их не устраивает, не может устроить образ Чапая, отвечающий самым высоким представлениям народов разных стран о героизме, о мужестве и непреклонной силе борцов за дело трудящихся.

Герой фильма — легендарный, былинный и вместе с тем понятный и близкий всем. Это истинно революционный герой. Потому-то его победный путь по экранам мира и продолжается вот уже сорок лет.

Успех «Чапаева» на Кубе, его прямое воздействие на яркие, дышащие революционным пафосом работы кинематографистов Острова Свободы, активное участие фильма в справед-

*«Чапаев» обошел весь мир. Плакаты к фильму*

ливой борьбе вьетнамского народа (об этом не раз рассказывали на Московском международном кинофестивале наши вьетнамские коллеги), наконец, проникновение «Чапаева» на новые и новые экраны третьего мира... Все эти факты свидетельствуют об одном и том же, о том, что правда пролетарской революции, высказанная на языке, понятном миллионам, не стареет, а как бы все снова и снова омолаживается. И сегодня «Чапаев» — лучший, талантливейший полпред нашего искусства, искусства социалистического реализма.

Ныне наши идеологические противники не прочь порассуждать о якобы «мифотворческой функции» и образа Чапаева и всего фильма, о легенде, которая, мол, была пущена в мир, не имея жизненных прототипов и соотнесений с подлинной историей.

Думается, что сорок лет победоносной жизни «Чапаева» на экранах почти всего мира, его сорокалетняя работа на революцию, на дело мира — лучшее доказательство жизненной силы фильма и, значит, лживости всех рассуждений западных «советологов».

Подлинный историзм — вот пятое слагаемое и пятый урок «Чапаева». За Чапаевым стоит могучий пласт народной истории. «Народ — подлинный творец истории»,— вот единственно возможный вывод из «Чапаева».

В этом смысле всем нам, советским кинематографистам, следует еще и еще раз проанализировать опыт братьев Васильевых, следует глубже вдумываться в преподанный нам урок партийного подхода к теме и ее воплощению на экране. Учиться у авторов «Чапаева» искусству революционной мысли!

Без малого три года назад партия в своем программном документе «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» указала нам, что фильмы наши страдают «недостаточной глубиной в художественном отображении важнейших процессов современности».

А что предопределяет наиболее полное и глубокое воплощение нашей действительности на экране?

Конечно же, идейная целеустремленность, четкий классовый подход к явлениям общественной жизни, правдивый показ жизни с позиций ленинской партийности.

Учиться этому надо у наших классиков, у фильма «Чапаев» — в первую очередь. Вчитываясь в строки партийного документа, продиктованного глубокой заботой партии о расцвете искусства кинематографии, нельзя не задуматься над тем, что как раз «Чапаев» в огромной мере отвечает высоким критериям и требованиям, выдвинутым перед нами партией.

«Чапаев» и сегодня помогает решать задачи, выдвинутые перед искусством, служит камертоном, по которому настраивают свои инструменты советские деятели кино.

В то же время Чапаев для нас — не экранный герой, а живой, близкий человек, которого мы, зрители, знаем как бы лично; недаром кинематографический рассказ многим из нас помог глубоко осознать свои цели и задачи: искать характеры героев в жизни, в самой гуще народной.

Вспомним, какая сложная задача стояла перед Александром Довженко: создать образ украинского Чапаева.

Но Александр Петрович по самой природе своего творческого видения мира не мог пойти по пути *повторения* фильма братьев Васильевых. Силой своего поэтического дара он не рассказал о Щорсе, а воспел Щорса, Боженко, целую галерею эпизодических образов, населяющих его фильм. Художник использовал только ему присущие выразительные средства, только те краски, которые были на его палитре, использовал, чтобы навеки, как это сделали — по-своему — и братья Васильевы, запечатлеть подвиг народный, мечту о светлом будущем, о коммунизме.

«Щорса» не спутаешь с «Чапаевым», хотя тема у них одна, характеры героев родственные, взятые из толщи народной. Просто у Довженко был свой ключ к раскрытию темы, к созданию характера героев; он видел революцию сквозь призму романтики — через украинскую песню, легенду — и создал глубоко оригинальное произведение киноискусства. Но фундаментом его был «Чапаев», и забывать об этом нам не приходится.

Постоянно и взволнованно думая о секретах успеха и животворности «Чапаева», наше поколение кинематографистов ищет новые грани решения темы революции, темы строительства коммунизма.

Здесь у нас есть немало свершений, немало выдающихся произведений большой воспитательной и художественной силы.

Рядом с «Чапаевым» стоят и классические ленты 30—40-х годов: — «Мы из Кронштадта», «Член правительства», «Радуга» (я называю только немногие), и фильмы послевоенных десятилетий — «Судьба человека», «Коммунист», «Председатель», «Отец солдата», «Чрезвычайный комиссар», «Освобождение», «Укрощение огня».

В этих талантливых произведениях, как мне думается, наиболее полно воплощено «возросшее значение советской кинематографии в деле коммунистического строительства, формировании мировоззрения, нравственных убеждений и эстетических вкусов советских людей».

Я часто думаю о них, когда проверяю — придирчиво и требовательно — пути, по которым шел в собственном своем творчестве. Мне посчастливилось не раз обращаться к событиям далеких и славных лет революции. И всегда своей главной задачей я почитал создание глубоких, психологически правдивых народных характеров. В «Киевлянке» это был рабочий-арсеналец Яков Середа в исполнении Бориса Чиркова, актера яркого романтического темперамента. Народная правда, судьбы народные, подчинение могучей поступи истории — вот что волновало меня, вот о чем я думал, когда работал над этим эпическим произведением, потребовавшим от меня особенного раскрытия всех моих творческих сил.

Мне хочется в связи с воспоминанием о работе над «Ковпаком» поделиться еще одним немаловажным соображением, рожденным уже в ходе моих раздумий о *сегодняшнем* Чапаеве, о его воздействии — прямом или косвенном — на наши с вами поступки и мысли. Почему-то образ Чапаева чаще всего вспоминают только лишь в связи с событиями революции и гражданской войны. Но не сужает ли такой подход значение образа, немеркнущий свет которого озаряет гораздо более широкое пространство нашей истории, нашей современности? Чапаев сегодня — вот, мне кажется, интереснейшая, сложнейшая и благороднейшая тема для анализа: она одинаково важна и для понимания проблем современного советского искусства, и для уяснения задач гражданского, патриотического

воспитания молодежи... Очень верно писал об этом Сергей Михалков:

«Сегодняшние Чапаевы не похожи на вчерашних. Мы не скачем нынче в бурке на лихом коне, не противостоим «психическим» вражеским атакам — нет сегодня завораживающей юные души о т к р ы т о с т и борьбы... Но мимо скольких Чапаевых прошли наши дети, не обратив внимания на простоту, скромность, будничность этих людей, на то, что отстаивают они идеалы нашего социалистического общества не в конном бою, не в пламени восстания, а в своем доме, на производстве, выступая на комсомольском собрании или споря с друзьями! Вот вопрос: как направляем мы внимание наших детей к этим «нечапаевским» Чапаевым?!»

Да, это действительно проблема, и проблема насущная, требующая нашей общей активности. Видеть героику будничного — большое умение, суметь показать ее средствами нашего киноискусства — задача благороднейшая. Это значит, что весь революционный исторический опыт поколений мы словно проецируем в наше сегодня; мы как бы вспахиваем глубинные пласты характеров советских людей, рожденных и воспитанных в советскую эпоху, эпоху построения социализма. Тогда-то и обнаруживается внутренняя связь поколений, связь через героику, будь то героика смертельной схватки с классовым врагом или героика всенародных строек коммунизма.

Работая в последнее время над трилогией «Дума о Ковпаке», я неизбежно обращался в своих раздумьях к урокам «Чапаева». Партизанский командир Великой Отечественной войны Сидор Артемьевич Ковпак и герой гражданской войны Василий Иванович Чапаев связаны не только общей борьбой с беляками (Ковпак был начальником боеснабжения чапаевской дивизии). Связь их гораздо глубже. И Чапаев и Ковпак, так же как и Щорс, вышли из народа, из крестьянской массы, вышли, чтобы стать крупными военачальниками. Революция, гражданская война раскрыли в них талант полководцев.

Сидор Ковпак прошел после гражданской войны большой и славный путь партийного и советского руководителя. Он был и в годы мирного строительства верным солдатом партии. Первые залпы Отечественной войны застали его на должности председателя Путивльского городского Совета. И здесь, в трудную для Родины годину, вновь проявились в Ковпаке лучшие качества руководителя-большевика: героизм, железная воля, крестьянская мудрость и органическая близость с народом. Словом, все те качества, которые были присущи и Василию Ивановичу Чапаеву.

Сидор Ковпак получил задание партии: организовать партизанский отряд, создать мощное соединение в тылах немецкой армии. Сначала у него было партизан всего 12 человек: но такова сила советского патриотизма, такова ненависть народа к врагу, что вскоре тысячи советских людей, влившись в партизанские соединения Ковпака, стали под его командованием громить фашистов, нанося огромный ущерб армии Гитлера, разнося по оккупированной земле правду о жизни и священной борьбе нашего народа. И повсюду ковпаковцы встречали поддержку и помощь: дети, старики, женщины, все советские люди, воспитанные партией в духе беззаветного служения Родине, в духе тех идеалов, которым учило их и наше искусство, учил замечательный фильм «Чапаев», отдавали свои силы, а если нужно, и свои жизни — для победы, для будущего.

Работая над материалами сценария о Ковпаке, изучая воспоминания и документы, мы не могли не обратить внимания на одно важное обстоятельство, которое вновь и вновь заставляло меня анализировать опыт «Чапаева». Чапаев и его комиссар Фурманов — эта линия фильма чрезвычайно важна для понимания природы и характера народного героизма. Братья Васильевы, идя, конечно, от жизни, от реальных фактов, создали произведение огромной обобщающей силы, сумели воплотить на экране подлинно типические характеры в типических обстоятельствах. Мы поняли это особенно отчетливо, работая над образами Ковпака и его комиссара Семена Васильевича Руднева. Опытный военачаль-

ник, Руднев понял, что в партизанской войне — для бойцов стихийно сложившегося отряда — Ковпак будет лучшим командиром, чем он сам, Руднев. И он сказал Ковпаку: «Принимай отряд, а я буду твоим комиссаром». Нам казалось интересным и важным особенно пристально рассмотреть и проанализировать взаимоотношения этих двух людей. Поэтому мы ввели в свой фильм беседы Ковпака и Руднева о народной войне, о их месте в этой войне. Так, думается мне, на новом этапе, в иных условиях отозвались в нашей картине традиции бессмертного «Чапаева».

Лучшие герои советского кино — плоть от плоти народной. Таков и Чапаев, чей образ так ценит весь советский народ.

Сегодня советские кинохудожники творчески, каждый по-своему, в меру своих сил, в духе своих собственных творческих тяготений и взглядов, используют и развивают традиции бессмертной картины.

Наш «Чапаев» — говорили мы, участники Великой Отечественной войны, вспоминая в те грозные годы картину С. и Г. Васильевых и их героя. Наш «Чапаев» — говорим мы и сегодня, думая о планах коммунистического строительства, выдвинутых партией.

«Чапаев» живет. Он в строю. Он борется и строит вместе с нами.

*Киев*

Николай Губенко

# Картина для всех

«Чапаев» для меня, по существу, это мое детство. Я увидел его впервые классе в третьем. Шли первые послевоенные годы. Страна начала залечивать раны. Но память о войне еще владела мыслями и чувствами народа. В этом же ключе воспринимался нами «Чапаев». В интернате, где я жил и учился, его показывали часто, так что мы знали его наизусть. Бывало и так, что механики, с разрешения воспитателей, прокручивали наиболее любимые части по два-три раза. И вот что интересно: зная, что сейчас произойдет, заранее предвкушая это, мы смотрели на экран с еще большим интересом.

Так, с «Чапаева» началось мое знакомство с киноискусством.

Конечно, рядом с картиной братьев Васильевых были и другие фильмы высокого идейного звучания, яркой художественной формы, по-настоящему глубоко раскрывавшие красоту борьбы, которую мы, мальчишки военного поколения, жаждали познать и в которой в своих мечтах мы уже участвовали. Открывая мир, к вступлению в который мы себя готовили, эти фильмы знакомили с героями, к которым мы тянулись, чьими делами мы измеряли собственные поступки. Я вспоминаю пронизанного особым довженковским гражданским пафосом «Щорса», суровую героику «Секретаря райкома» И. Пырьева, где играл великолепный актер В. Ванин. В этом же русле шли и популярные среди мальчишек моего возраста «Подвиг разведчика» Б. Барнета и «Смелые люди» К. Юдина. Мы смотрели эти фильмы поистине на одном дыхании и многократно.

Но «Чапаев» был для меня, как и для многих моих сверстников, самым любимым, самым, что называется, «с в о и м». Он весь без остатка заполнил нашу жизнь, наши мысли, наши детские игры.

Разумеется, эти воспоминания я привел не ради «разгона» к разговору. Меня в этом фильме всегда поражало то, что он как бы «растет» вместе с человеком. За свою жизнь я смотрел этот фильм раз сорок, и каждый раз как бы вновь и по-новому ощущал силу, мощь и обаяние характера главного героя, его непростую простоту, всю непреходящую ценность созданного художниками образа народного вожака.

«Чапаев» не только доступен и понятен зрителям любого возраста и интеллектуального уровня. Он обладает еще одной особенностью, которая выявилась с годами: фильм смотрится во все времена, демократичность его героя к месту в любой аудитории.

*Съемочная группа «Чапаева» в период работы над фильмом*

«Чапаев» покорил своих зрителей сразу, с первых же просмотров. Контакт ленты с самой массовой аудиторией был мгновенным, что, на мой взгляд, есть признак подлинного искусства. И сегодня работа братьев Васильевых убедительно доказывает, что понятия хороший фильм и доступный, понятный фильм отнюдь не антагонистичны.

«Чапаев», вышедший на экран вскоре после I съезда советских писателей, стал как бы олицетворением провозглашенных на этом съезде принципов социалистического реализма: принципов партийности, народности, жизненной правды. Даже в стилевом отношении — сплав высокой романтики, эпоса и реализма — творение братьев Васильевых подтверждало знаменитое высказывание Максима Горького о широте, полноводности метода советской литературы и искусства, перерабатывающих в себе все прогрессивное, все подлинно ценное в развитии мирового искусства.

Недаром Горький, высоко оценивая «Чапаева», считал, что он «будет жить как великая и вечно живая народная эпопея; она полна огромного социального дыхания, посему ее художественное значение непреходяще».

Но был еще один момент, заставляющий снова и снова вспомнить о новаторстве «Чапаева».

Новаторство Васильевых и Бабочкина, на мой взгляд, выразилось прежде всего в том, что на экране появился герой, обладавший конкретной, неповторимой индивидуальностью и вместе с тем воплотивший в себе лучшие черты народа, времени и нового общества. Образ Чапаева — яркое типическое выражение русского национального характера. И в этом одна из причин его долголетия. Как в общечеловеческой истории появлялись шедевры, которые определяли собой новый этап в развитии искусства и культуры,

так и «Чапаев» стал поворотным моментом в советской кинематографии. В этой картине с покоряющей силой убедительности был создан высокохудожественный образ положительного героя революционной эпохи. И в этом, я думаю, с огромной полнотой выразилось главное предназначение художника социалистического общества.

Шли годы, и шел процесс дальнейшего художественного осмысления действительности. На разных этапах развития нашего киноискусства появлялись положительные герои, концентрировавшие в себе лучшие черты советского человека — гражданскую преданность Родине, беззаветное служение делу партии, морально-нравственную чистоту. На экран приходили герои, обладавшие крупными, запоминающимися характерами: Василий Губанов Е. Урбанского в «Коммунисте», Андрей Соколов С. Бондарчука из «Судьбы человека», Алеша Скворцов В. Ивашова, герой «Баллады о солдате», Егор Трубников М. Ульянова («Председатель»), Таня Теткина И. Чуриковой из пронзительной ленты Г. Панфилова «В огне брода нет». Недавно к нам пришли герои фильма М. Шолохова и С. Бондарчука «Они сражались за Родину», которые тоже, как мне кажется, сильно и ярко подтверждают высокую идейную направленность советского киноискусства, идущего по пути «Чапаева».

Я не знаю, на сколько поколений зрителей эти картины будут воздействовать так же сильно, как «Чапаев» воздействовал на нас и наших отцов, и какое место в духовной жизни нашего народа они будут занимать через сорок лет. На эти вопросы ответить довольно сложно. Но уже то, что мы о них думаем, размышляем и с ними сравниваем такой шедевр, как «Чапаев», что иные из них остаются в зрительской памяти вот уж второе десятилетие, говорит о том, что лучшие наши фильмы достойно наследуют традиции, заложенные братьями Васильевыми, что они продолжают дело, начатое «Чапаевым».

Размышляя о «чапаевских» традициях, я имею в виду в общем-то главную, свойственную всему русскому и советскому искусству традицию, на основе которой создавали свои произведения Пушкин, Толстой, Достоевский, Чехов, Горький. «Чапаев» стал квинтэссенцией этой традиции. Я говорю о народности. Духом народности прежде всего и пронизаны, воодушевлены лучшие наши режиссеры: Бондарчук, Шукшин, Панфилов и другие. И хотя они все очень разные, о каждом из них можно сказать, что это художники, несущие тему народа в кино. И для каждого из них эта тема есть с в о я тема, то, без чего просто нельзя представить себе их искусство! Эта тема, с поразительной силой воплощенная еще создателями «Чапаева», ярко и мощно проходит через все лучшие произведения советского киноискусства.

Чем сегодня жив «Чапаев»? Почему наша память вновь и вновь возвращается к нему? Почему все новые поколения режиссеров проходят школу чапаевского шедевра? Почему разговор о нем всегда затрагивает живые, актуальные проблемы советского киноискусства? Причин тому много.

«Чапаев» как истинное произведение искусства многообразен, и потому на поставленные выше вопросы нельзя ответить односложно. Я затрону лишь одну, но очень существенную грань этого фильма. Речь идет о том, что «Чапаев» глубоко и правдиво раскрыл нам тему народного подвига, массового героизма. В «Чапаеве» слились воедино герой и масса. И это было подлинным открытием. А эта тема, если хотите, всегда являлась столбовой дорогой нашего искусства. Но иногда тема подвига — в теории и на практике — сужалась (и все еще сужается) до понятия самопожертвования. А ведь это не одно и то же. На долю Чапаева и чапаевцев выпало время, когда человек проявлялся прежде всего в бою со старым, уходящим строем, когда сила человеческого характера и духа раскрывалась в прямом поединке с врагом. Сейчас этого нет. Мы уже тридцать лет живем без войны: не свистят пули, не сверкают клинки, не грохочет артиллерия. Сегодня перед нашим народом стоят иные задачи, которые можно сформулировать одним, всеобъемлющим понятием — строительство ком-

мунистического общества. Но эта наша мирная жизнь, человек труда и те исторические задачи, которые он решает своим трудом, в произведениях экрана не выражены с той же мерой полноты, таланта, взрывчатой эмоциональности, как это было в лучших наших фильмах о войне и революции.

Нет спора: мы не должны забывать и не забудем тех, кто отдал свою жизнь делу освобождения нашей Родины от фашистских захватчиков. И святая миссия каждого художника, берущегося за эту тему, создавать произведения, достойные памяти этих людей, этих поколений, произведения, которые будут воспитывать черты гражданственности и патриотизма у живущих сегодня.

Но ведь после войны уже выросло новое поколение, которому сегодня исполнилось тридцать. Оно уже активно участвует во всех процессах жизни страны, а завтра возьмет на себя решение задач государственного и мирового масштаба. Да, те, кому сегодня от двадцати до сорока, не воевали на войне. Но ведь о многих из них можно сказать, что они и сейчас совершают в своей жизни подвиг. Массовый подвиг народа, который ждет своего достойного воплощения на экране. Дело в том, видимо, что мы, художники, еще не научились различать подлинный драматизм будней, диалектически находить и разрешать конфликты, сопутствующие строительству нового мира, в том числе конфликты нравственные и этические.

Безусловно, что искусство не стоит на месте. В кинематографе постоянно идет процесс творческого накопления, идут поиски, появляются фильмы, режиссеры которых по-настоящему озабочены проблемой создания положительного героя сегодняшнего времени. Идет творческое осмысление *исторических* особенностей современной жизни. Ясно, что понять, обобщить и выявить главное, наиболее существенное легче, если речь идет о времени прошедшем и завершенном, нежели о текущем, сегодняшнем. У нас есть попытки, есть серьезные поиски на этом направлении. Есть и большие, настоящие удачи. Но что греха таить, современный кинематограф еще не создал героя-современника, по мощи характера и воздействию на зрителя равного Чапаеву. Не показал сегодняшнего человека как человека, вобравшего в себя все лучшие, типические черты советского гражданина, строителя коммунизма.

Современный зритель ждет появления таких героев на экране, которые каждого сидящего в зале заставили бы подвергнуть собственную судьбу и собственную жизнь анализу перед светом совести, помогли бы критически пересмотреть свое прошлое или, напротив, утвердиться в том, что надо жить именно так, а не иначе.

Такой фильм не создать, работая вполсилы. За такой фильм нельзя браться с холодным сердцем, нельзя начинать съемки, если ты внутренне не созрел, если просто подвернулся «проходимый» сценарий. А это происходит довольно часто: лишь бы не находиться в простое. Тогда и получается, что одна картина похожа на другую, как близнецы-братья. Тогда и рождается в зрительном зале тот холодок отчуждения, который так губителен для искусства.

Живая клетка и та многообразна, а у нас, случается, персонажи, действующие в картинах, одноклеточны. Особенно это непростительно в отношении героев положительных.

В последнее время они очень однообразны, создаются как бы по единой схеме: немного героизма (например, тушение пожара), немного лирики (любовь, для сюжетной остроты — неразделенная), а замешивается все это на псевдонародности и псевдодемократизме. Действуют такие герои, как правило, в заводских условиях, в огнедышащем мартеновском цехе, на ходу разрешая проблемы хозрасчета и мужской и рабочей чести. Но выдавая такой «ходячий идеал» за положительного героя, авторы тем самым создают, мягко говоря, пародию на него.

В своем творчестве я постоянно стремился приблизиться к тем традициям, которые так дороги мне в «Чапаеве». Работая над образами Зворыкина в фильме «Директор»

и командарма Блюхера, ставшего героем картины «Пароль не нужен», я страстно стремился показать в них людей, в которых, как в зеркале, отразились черты и особенности их современников — лучших людей своего времени. Я надеялся, что эти герои будут интересовать многих людей.

Но могу ли я, положа руку на сердце, сказать, что получил во всех этих работах полное творческое удовлетворение, что мои герои стали если не вровень с Чапаевым, то хотя бы в одном ряду с ним? Нет, не могу. Я не имею в виду копирование «Чапаева», построение его. Не о том речь. Я страстно желаю — увидеть не один, не два, не три, а много произведений нашего киноискусства, столь же совершенных по форме, столь же могучих по воздействию, как «Чапаев». Возможно ли это? Безусловно возможно, ибо «Чапаев» — одна из вершин, но вовсе не итог, а открытие будущего, прозрение в будущее.

Каждый советский художник, художник преобразованного революцией мира, чего уж тут скрывать, мечтает о создании своего «Чапаева». Став режиссером, я тоже думал об этом, снимая свою первую картину «Пришел солдат с фронта». Мне хотелось сделать картину о народе, картину, нужную народу, и я не подразделял зрительскую аудиторию на подготовленных и менее подготовленных, на рабочих и интеллигентов. Для меня, как молодого художника, было важно, чтобы картина получилась равно точной и необходимой для в с е х зрителей.

Но и герои этой ленты, так же как и герои, сыгранные мною в картинах других режиссеров, были людьми, которых я видел все же с расстояния времени. А сейчас мне бы хотелось создать произведение именно о с в о е м поколении, о тех, кому сегодня за тридцать. Работая над таким фильмом, мне бы хотелось особенно внимательно, даже преданно следовать традициям лучших образцов советского киноискусства. Прежде всего — традициям «Чапаева». Я говорю о той духовной взаимосвязи между художником и зрителем, между художником и его героем, который всякий раз, когда встречаешь на нашем экране и с т и н н о е, заставляет по-настоящему радоваться твоей личной сопричастности судьбам своего народа.

«Чапай... никогда не отступал»,— говорил Василий Иванович. Не можем отступить, спасовать перед сложностями нашей работы, нашей борьбы и мы, советские кинематографисты.

Сергей Васильев

# Как мы снимали «Чапаева»

*Беседа с режиссером С. Д. Васильевым в Государственном институте кинематографии*

Публикуемая стенограмма является одной из первых попыток осмысления и обобщения творческого опыта работы над фильмом «Чапаев». Некоторые положения этой беседы в дальнейшем вошли в статьи и выступления С. и Г. Васильевых.

На встрече с Сергеем Васильевым, состоявшейся в феврале 1935 года в Киноакадемии режиссуры ГИКа, присутствовали кроме С. Эйзенштейна директор ГИКа Н. Лебедев, профессор Н. Иезуитов, режиссер Л. Кулешов, преподаватели и студенты ГИКа.

Редакция благодарит члена Комиссии по творческому наследию братьев Васильевых Союза кинематографистов СССР Н. Н. Кладо за предоставление стенограммы.

Э й з е н ш т е й н. У нас сегодня получается особое собрание, в котором участвуют, помимо наших гостей, товарищи с кафедры режиссуры, с 4-го нашего курса и из мастерской. Мы собрались в более замкнутом кругу, чтобы товарищ Васильев, помимо вопросов общего порядка, о которых ему приходится часто рассказывать, смог поделиться с нами тем производственным и творческим опытом, который он сам приобрел и вам передает своей замечательной картиной «Чапаев». Я бы просил его вкратце рассказать вам и историю сценария и историю постановки, открыть перед вами некоторые особенно интересные в постановочном отношении вещи. Мы имеем образец прекрасной игры актеров на экране, поэтому эта проблема может быть здесь затронута детально, как строились, как снимались военные сцены, как он работал в контакте с Красной Армией... Сегодняшний вечер должен несколько отличаться от тех вечеров, которые он в таком громадном количестве должен проводить, чтобы это и ему послужило внутренним отдохновением.

В а с и л ь е в. Мне придется рассказать некоторые факты предыстории, как говорят.

*С. Васильев в ГИКе. 1935 год. В первом ряду, второй слева — директор ГИКа Н. Лебедев, режиссеры Л. Кулешов, С. Васильев, С. Эйзенштейн. Публикуется впервые*

Вам всем, вероятно, известно, что и я и Георгий Васильев в кинематографии люди не случайные. Работаем мы в кинематографии 10 лет — это уже цифра довольно солидная, а кроме того, мы кое-какое кинематографическое образование получили еще до того, как начали работать на производстве.

Нужно вам сказать, что кинематографическое образование того времени отличается от сегодняшнего в очень большой мере, но нам повезло в том, что на каком-то этапе нашей работы мы имели возможность изучить кинематографию на практике. Мы познакомились с Сергеем Михайловичем, здесь присутствующим, и как-то возникла общая идея составить такой коллектив ребят, которые могли бы всерьез заняться вопросами теории кинематографии. Тогда была организована в этих стенах мастерская, которая называлась «мастерской Сергея Михайловича» или, поскольку мы называли Сергея Михайловича стариком, «мастерская старика». В этой «мастерской старика» мы много спорили, много дебатировали, шумели иногда, но властная рука Сергея Михайловича нас «прижимала». И, конечно, именно здесь, нужно считать, началась наша по-настоящему серьезная работа в кинематографии, здесь, где мы претворяли свой опыт и получали от Сергея Михайловича все то, что он мог нам дать. Нас было человек около 30. Были люди с тем или иным стажем, с той или иной специальностью на производстве, но каждый из нас мог внести что-то свое в эту творческую работу, в эту мастерскую, и здесь проявилось то отношение к кино, которое присуще нам и по сей день.

Первой нашей с Георгием Николаевичем работой была картина «Спящая красавица». Чем она страдала? Наш небольшой постановочный опыт в то время, конечно, не позволил нам, окунувшись сразу в тему с большой политической нагрузкой, с большими постановочными идеями, стать в профессиональном отношении на достаточную высоту. Совершенно ясно, что там в зародыше имеется целый ряд правильных вещей, но, по существу, профессионально они не доделаны: все это скорее в папье-маше, чем в рисунке. Мы вовсе не считаем, что для нашего творческого пути это вещь, от которой мы должны открещиваться и которую мы должны забывать. Мы считаем, что, несмотря на все ошибки, на все заблуждения, которые мы там совершили, был в ней целый ряд правильных вещей, которые берут свое начало из мастерской, о которой я говорил.

Когда встал вопрос о дальнейшей работе*, мы,

* Имеется в виду фильм «Личное дело» (1932). См. об этом несохранившемся фильме статью Д. Писаревского.— «ИК», 1974, № 10 (*Ред.*).

к сожалению, попали в очень тяжелые условия. С одной стороны, это был переломный год в сознании кинематографистов, когда мы понимали, что нужно найти какой-то подход к вскрытию действительности, нужно ее иначе осваивать, а с другой стороны, тот материал, над которым нам предстояло работать, был материалом нам неприятным — не по теме, а по форме, потому что тот сценарий, который нам предложили, был чрезвычайно низкого качества. Но мы были поставлены в такие условия, что волей-неволей приходилось его ставить. Когда вы ставите вещь, которую не любите, вы в нее много вложить не можете. Мы хотели ее использовать для себя, как некоторую переходную работу, в которой мы можем попробовать целый ряд новых для нас идей.

Основной упор, в отличие от «Спящей красавицы», основанной на методах монтажного построения сюжета, мы во второй работе постарались перенести на работу с актером. Это была для нас совершенно новая область. Никто из нас с актером работать не умел, будем говорить честно. Я проработал три года на актерском отделении Ленинградского института. Кое-какой личный опыт был и у Георгия Николаевича, некоторый опыт работы здесь, в ГИКе того времени. Конечно, всего этого было очень мало, и первую работу с актерами нам было довольно трудно сделать. Мы не знали, как подойти к актеру, как приступить к нему. Это не типаж, с которым особенно разговаривать не будешь. В кино имеешь дело с актерами разных школ, у каждого свой собственный производственный опыт, с которым нельзя не считаться, тут разные актерские индивидуальности. Один быстро воспринимает, заражается, быстро проникает в сущность образа, другой работает на внешних проявлениях образа, не стараясь вкопаться в его сущность и т. д. и т. д. и т. д.

Все это в работе над второй картиной ставило перед нами целый ряд задач. Мы хотели так подойти к каждому актеру, чтобы понять причины, по которым у одного все замечательно выходит, а у другого ничего не получается. Понять, в чем тут дело, почему при равных профессиональных навыках два актера, несмотря на кажущуюся однотипность, по своему мастерству — различны... Понять, в чем тут дело, было нашей творческой задачей в этой картине. В результате, по-моему, мы кое-что для себя узнали. Но когда мы закончили эту картину и приступили к поискам следующей темы, то нам стало ясно, что если в «Спящей красавице», страдающей целым рядом увлечений нашей кинематографической юности, мы не сумели показать людей, а только схемы людей, и показали не события, а внешность событий, и, если во второй нашей картине нам удалось показать человека в порыве, нам стало одновременно ясно, что нельзя работать по-настоящему, не считаясь со всем богатейшим опытом, который был к этому времени у советской кинематографии...

Вот почему, приступая к третьей своей работе, мы поставили перед собой совершенно определенную задачу — построить картину таким образом, чтобы она, не теряя тех возможностей, которые дает советская кинематография вообще, сумела объединить, обобщить тот опыт, который мы уже взяли в учебе у классиков искусства. И для нас стало совершенно ясно, что такая большая политическая тема, которую мы взяли — а это тема о роли партии на первом этапе социалистического строительства,— именно такая ответственнейшая политическая тема, перекликающаяся с целым рядом современных моментов, требует поисков какого-то синтеза, хотя это слово мне в данном случае не особенно нравится. Найти синтез приемов и навыков — производственных и художественных — в плане обобщения опыта достижений советской кинематографии с учетом тех коррективов, которые диктовала нам практика нашей собственной работы...

Мы старались найти такую тему, которая была бы действительно основной, одной из центральных тем. Мы остановились на роли партии. Почему? Потому, что все наше сегодня — это результат руководства партии, это результат мудрого, умелого подхода партии к руководству. Поэтому нам казалось, что нужно попробовать решить эту тему. Но как ее решить, где, на каком участке?

Нам казалось, что ставить картину о роли партии сегодня — это очень почетная задача, но она таит и колоссальные трудности, которые по целому ряду причин не позволили нам взяться за нее. Чтобы взяться за такую вещь, нужно быть во всеоружии, нужно чувствовать свою силу, и взявшись за нее, не дискредитировать самую тему. Это нас заставило искать материал в какой-нибудь иной области, казавшейся нам посильной. Так как оба мы участники гражданской войны, материал гражданской войны хорошо знали — у нас сохранились свои воспоминания о ней — мы считали, что гражданская война является тем первым этапом, в котором во всем многообразии, в конкретной, ярко выраженной форме проявилось все то, что несет в себе сегодняшний день. Тем более что для нас именно в связи с личными ощущениями было обидно, когда выходит картина о гражданской войне, а гражданской войны нет. Зритель не желает смотреть такие картины о гражданской войне. Наша основная задача включала и такой момент, мы считали его дополнительным стимулом для работы...

Как взять материал гражданской войны? Здесь перед нами возникает ряд вопросов. Во-первых, сама тематика — нужно дать ее так, чтобы она заинтересовала. И дать ее новым языком — это другая сторона. Поэтому совершенно ясно: ни на какой обычной сюжетной схеме построить картину было нельзя. Совершенно ясно: никаких полудетективно-приключенческих романов на этом деле развить было нельзя. Величие самой темы не позволяет говорить о ней языком простого приключенческого или детективного сюжета.

Второй вопрос о тематике и подаче материала — вопрос о батализме. Батальность — это новая задача, которую требовалось разрешить.

Чем страдали в основном наши картины о гражданской войне? Во-первых, неправильно понятым батализмом. Пусть стреляют пулеметы, пальба идет, контора пишет — качественно нового в них ничего не было сказано.

Или второй подход, подход натуралистический — показ войны со всеми ее ужасами, мерзостями, запугивание зрителя рвущимися черепами, оторванными руками и т. д. и т. д.

Все это нам казалось неверным и снижающим самое вскрытие причинности создающихся событий. Вот почему мы взяли в основу своей работы отказ от того и другого неверного, с нашей точки зрения, понимания батализма. Мы считали, что вопрос не в этом. Вопрос в другом. Надо было постараться показать не только стреляющие пулеметы и оторванные руки. Не в этом дело. Важно не то, что пулемет стреляет, а как он стреляет, зачем и почему. А это можно показать только через людей. Вот почему мы считали, что основным в нашей картине, центральной задачей картины должно быть раскрытие взаимосвязи событий и людей. Мы хотели показать — как говорилось в заявке — людей, которые движут события, и события, которые движут и раскрывают этих людей. Взаимосвязь этих двух линий — линии человека и линии событий — центральная творческая задача в этой картине, если говорить о постановке самим себе определенных задач.

Вы знаете длительный спор о фабуле, сюжете и прочих прелестях. Для нас было ясно, что вопросы эти в советской кинематографии не должны стоять догматически: это фабульно, это бесфабульно. Это можно — раз это фабульно, а это бесфабульно — этого нельзя. Такая догма для нашего советского искусства недопустима. Наша советская действительность слишком многообразна, чтобы ставить определенные задачи желающим работать в области искусства, чтобы работать по определенным меркам. Для показа одного события или одного уголка действительно необходима острофабульная хорошо закрученная лента, для показа другого отрезка нашей действительности эта форма может не подойти, она потребует каких-то изменений. И потому, что опыт нашей жизненной деятельности чрезвычайно расширил наш круговор, заставил нас подойти к вскрытию жизненных явлений с научной, философской точки зрения, именно поэтому обычные стандартные драматические формы, канонизированные в кинематографии того времени, были для нас непригодны. Они блестяще были опрокинуты картинами наших мастеров, в том числе Сергея Михайловича Эйзенштейна. Наметки новых форм — при целом ряде срывов, при целом ряде ошибок — по существу, обогащали наши возможности, расширяли возможность показа действительности кинематографом. Вот почему мы считали, что в вопросах фабулы и сюжета нужно искать, нужно еще продолжать работать над ними в плане, хотя бы и экспериментальном; нужно пытаться найти новый подход к развитию сюжета.

Вот почему мы, не ставя себе никаких определенных рамок, занялись проверкой материала и на стадии сценария старались свободно оперировать этим материалом, что позволило нам раскрыть наиболее полно, наиболее образно и ярко то тематическое задание, которое лежало в основе нашей работы.

Что у нас из этого получилось в первоначальной редакции, вы, вероятно, знаете.

Но очень страшной вещью для нас был вопрос об историзме и вопрос о биографичности нашего произведения, нашей темы. Мы остановились на определенном участке гражданской войны, а остановились мы на нем потому, что в нем, в конкретном преломлении было возможно показать отношения Фурманова и Чапаева. Вопрос о Чапаеве был решен в самом начале. Мы решили, что дальше нам искать не стоит: будем считать, что мы начинаем разворачивать тему на этом материале. Но вопрос, к а к подойти к развороту темы, был и при этом условии для нас одним из очень сложных вопросов.

Ставить картину о вымышленных людях — это ни к чему не обязывает, а рассказ о реально существовавших людях накладывает определенные обязательства, через которые перешагнуть вы не можете. Назовите Фурманова Борисовым, а Чапаева Ивановым — и вы можете обращаться с ними произвольно. Если же вы их назвали собственными именами — вы себя обязали. Мало того, взяв определенное историческое событие, реально происходившее, вы и этим себя обязали к целому ряду вещей.

Здесь был вопрос, как выйти из положения, как, с одной стороны, сохранив всю реальность исторических фактов, заставить зрителя поверить в их историчность, суметь их в художественном плане преломить так, чтобы это нам не помешало, а помогло — это был сложный вопрос, и мы его разрешили следующим образом.

Мы считали, что картина имеет определенную тему. Пусть она развивается, отталкиваясь от определенных людей и фактов. Но значит ли это, что при вскрытии темы мы не имеем права этих людей в какой-то мере развить, сделать обобщением опыта целого ряда других частей Красной Армии, целого ряда других эпизодов фронтовой жизни гражданской войны? Значит ли это, что мы должны отмести весь посторонний материал и ограничивать себя материалом, происходившим от «сентелева до сентелева», от такого-то числа до такого-то? Конечно, нет. Тогда мы бы занялись фотографией.

Нас интересовало прежде всего вскрыть в образах нашу тему, а отсюда ясно, что мы, как художники, имели право трактовать эти события с той точки зрения, которая нам казалась наиболее правильной. Рассматривая исторический материал, мы рассматривали его, как в о з м о ж н о с т ь для вскрытия. Нас укрепляло в этом очень простое положение: нам, советским художникам, совершенно не нужно искать факты действительности, потому что они совпадают с нашим замыслом, работают на нас. Нам ни прикрашивать, ни угробливать их нет никакого смысла, потому что мы должны говорить художественную

правду, а она не расходится с правдой действительности. В этом отношении мы поставлены в замечательные условия по сравнению с целым рядом либеральных художников на Западе. Вот почему мы считали, что мы можем и должны в своей работе обобщить в более типической форме весь опыт, весь материал, который мы могли собрать. Отсюда подход к вопросу о создании образов.

Для нас было ясно, что, с одной стороны, можно пойти по линии существующей традиции: герой — Чапаев, мало кто знает, каким он был на самом деле, а представление о нем какое-то есть. Герой — это все знают. Как себе мы обычно представляем героя? 99 из 100 представляют себе героя с чрезвычайно эффектной внешностью, какими-то замечательными глазами, косая сажень в плечах. Начинает навертываться ряд штампованных представлений, а реальность убеждает в противоположном, что как раз все герои нашей гражданской войны зачастую были самыми обыкновенными людьми... но людьми целеустремленными, направленными, волево направленными.

Вот почему вопрос о построении образа был ясен — создать советского героя, не идя по линии обычного показа героя в батальной картине, а найти такой подход, чтобы зритель поверил в него, прежде всего поверил в возможность существования *этого* героя, потому что если вы преподнесете героя на ходулях, то в 99 случаях из 100 мы будем иметь: да, это действительно герой, но я таким быть никогда не смогу. Был герой, пусть героем и останется. Это никакого отклика не найдет. И здесь опыт работы с Сергеем Михайловичем, опыт анализа картин Чаплина натолкнул нас на решение этой задачи. Надо заставить зрителя *убедиться* в реальности образа и поверить образу на экране. Это вопрос чрезвычайной остроты и важности и обойти его никак нельзя, потому что кино более чем какое-либо другое искусство реалистично, и зритель не простит ни одной условности в том, в чем картина убедит его, захватив его в плен эмоционально.

Вопрос встал так: мы рассматривали Чапаева как человека типического для всей массы пролетариев, участвовавших в гражданской войне. Вот почему мы, строя образ Чапаева, привлекли к его созданию весь богатейший материал, знакомый нам по личному опыту, по документам и по переписке, по разговорам с теми людьми, которые действительно побывали на фронте, действительно отдавали последние капли крови «за наше рабочее дело», как говорит Чапаев.

Произошла интереснейшая в творческом плане вещь, когда мы, не желая копировать Чапаева, не желая давать его фотографически, воссоздали его образ так, что он соединил в себе все типические черты, которые неотъемлемо присущи именно Чапаеву. Мы пришли к познанию действительной, реальной правды этого человека. Ходом всего художественного процесса мы пришли к тому, что нам в наиболее полном объеме удалось воссоздать действительный облик Чапаева. Даже портретно: мы не старались подражать, но Бабочкин внешне походил на реального Чапаева. Сначала сын Чапаева как бы обиделся, сказав нам: «Отец был щеголем и красивым, а Бабочкин не щеголь и не красив». Но когда он посмотрел всю картину, он сказал: «Да, это мой отец». В этом весь интерес и вся механика, сложность построения образа в кино, и в этом отношении мы нащупали правильный подход.

Мы знали, как он разговаривал, какие буквы не выговаривал — мы все это знали, но в фильме Чапаев нигде не картавил, говорит все буквы четко и ясно.

Мы стремились не к тому, чтобы сказать: Чапаев так сморкался, у Чапаева была такая-то походка. Мы стремились к другому, чтобы актер, обобщив весь материал, который мы могли дать в его распоряжение, с нашей помощью сумел это в себе переработать таким образом, чтобы понять, каким должен был быть человек, подобный Чапаеву, в период гражданской войны. Каким должен быть тот человек, который, придя с фронта в родную деревню, застал там белых и, перейдя из кадетской партии, в которую он был зачислен общим списком, в коммунистическую партию, стал организатором партизанских отрядов, повел их против кулаков, а затем и против белой армии, а вернувшись в Красную Армию, стал одним из замечательных ее командиров. Уяснить себе процесс движения этого человека, уяснить себе психологию этого человека, найти внешние формы проявлений этого человека — в этом состояла задача актера. И так это было в действительности. Бабочкин нигде не «делал» походку Чапаева и все же добился правдивости... Бабочкин в какие-то моменты переставал быть Бабочкиным, иногда и в жизни разговаривал так, как должен был разговаривать Чапаев, и не потому, что он говорил себе: «вот сейчас я буду говорить как Чапаев», а потому, что, варясь в гуще материала о Чапаеве, о чапаевцах, о их взаимоотношениях, он переставал ощущать себя актером Александринского театра и чувствовал себя в какой-то мере Чапаевым. И это помогало ему не фальшивить... Мы его ни на что не наталкивали, а удерживали от фальшивых вещей. Бабочкин мог в какой-то мере идти и по самым заштампованным штампам провинциального актера... но когда это убирается — Бабочкин становится тем, чем он должен быть, и его талант — а он по-настоящему талантливый актер — чувствует эту фальшь навыков, идущих от тренажа.

Когда мы подходили ко всей этой работе, для нас был особенно важен вопрос о выборе актера на эту роль. Я говорю с вами о таких вещах, потому что каждому из вас придется иметь с этим дело.

Второй момент — это вопрос о поиске актера. Искать типаж мы не хотели. Пусть актер будет не похож на Чапаева в жизни, но страшно, если мы не поднимем этого образа до той убедительности, когда зритель поверит: да, иным Чапаев быть не может. Тогда наше дело проиграно. Если удастся заставить зрителя поверить в Чапаева — наше дело выиграно.

Вопрос заключался в том, чтобы найти прежде всего талантливого человека, то есть такого человека, с которым можно разговаривать не только языком непрерывного натаскивания его на определенные вещи, а с которым мы могли бы говорить творчески, который бы мог понимать основные творческие установки, мог бы уяснить себе то, без чего нельзя работать ни с одним актером; нечто от себя: такие вещи, которые ни я, ни мой брат, ни один из вас, здесь присутствующих, ни даже Сергей Михайлович или Лев Владимирович* не смогут дать актеру. Это просто нужно понимать, нужно чувствовать. Найти такого актера было нашей основной задачей.

Как мы его нашли? Бабочкина мы знали по целому ряду его работ, но у Бабочкина даже в его плохих ролях были моменты, идущие от огромного волевого внутреннего посыла. Мы все ходили и думали: да, надо Бабочкина, но как его вскрыть? Мы его пригласили на первую читку, которую мы устроили на квартире Певцова**. На Певцова мы просто писали роль, о Певцове вопрос решен был заранее. На квартире у Певцова мы и устроили читку, читку для него, и пригласили туда Бабочкина. Бабочкин работает в одном театре с Певцовым, нам это было удобно: нам ведь нужно было его «извлечь»... Нам удалось организовать домашность атмосферы, ее необходимо было создать, чтобы люди не думали о том, что их пригласили для разговора о ролях. Мы им прочитали сценарий и после этого проговорили часов до 7 утра, а в 7 утра под впечатлением всех наших разговоров вышли на улицу втроем: Георгий, я и Бабочкин. Говорим о Чапаеве, о чапаевцах, о том, какое замечательное было время, и вдруг Бабочкин говорит: «А знаешь, Чапаев фуражку носил вот так»,— и сделал какой-то жест рукой, совершенно непроизвольный, от шапки пошел жест. Это был ключ — значит человек понял. Это нас, пожалуй, укрепило. Бабочкин актер комедийного плана, амплуа его комедийное, хотя последние годы он ищет себя и в других областях. С другой стороны, внешность его очень неказиста и в жизни, если бы его показали, то многие были бы разочарованы. Он приезжал сюда ***, все его страшно ждали: «Бабочкин приедет, Бабочкин приедет». Бабочкин приехал, и портье гостиницы спрашивает меня: «А Бабочкин где?» — «Да вот он». — «А-а-а...» Это было такое «А-а-а...», с таким разочарованием, что больше сказать было трудно. Его внешность в жизни непримечательная, и героем его со сцены не подашь.

В чем же заключался, по-нашему, смысл подачи образа героя на экране? Смысл заключался в том, что герой должен завоевать себе право на это геройство, если он сумеет всем комплексом своего поведения в картине, всем комплексом своих внешних проявлений и внутренней борьбы заставить себе поверить, то зритель поверит ему во всем, что бы он ни делал.

. Наша задача при постановке фильма об исторических людях — создать памятник им. Говорить о героях, погибших за нашу страну, можно только с громадным уважением, ставя их в пример... Как же этого добиться? Здесь вопрос о смешении стилей: легендарность самого облика Чапаева и реальность, с которой его необходимо показать. Разрешить эту новую задачу было тоже для нас очень серьезной вещью. Скажем прямо: в первый момент мы даже растерялись — как совместить, с одной стороны, легенду, а с другой стороны — реальные события, реалистически показанные. С одной стороны, эпос, а с другой стороны, самые простые обыденные вещи. Вопрос о совместимости этих двух начал был не менее важным, чем вся сюжетная линия, историзм и прочие вещи.

Что для нас было самым трудным? Если подходить к вопросу с точки зрения легендарности, то как бы не поставить человека на ходули и не прийти к тому, от чего мы отказались: как бы не сделать человека чужим, потому что он слишком великолепен, слишком величествен. Такому подражать нельзя. Но если зритель не захочет подражать, то такая картина ничего не стоит. Любая советская картина, о чем бы она ни была, не имеет права оставлять зрителя холодным, она обязана захватить зрителя и заставить пойти за собой. Если художник не сумел добиться этого, значит есть ошибки, которые он должен осознать. Вот почему вопрос об этом для нас был так важен. Для нас стоял вопрос о том, чтобы, поднимая до легендарности образ Чапаева, зритель продолжал бы ему верить, как человеку, который может для него послужить примером, человеком, за которым он должен идти и которому он должен захотеть подражать. Вот в чем секрет такого огромного отклика аудитории, которая ходит на картину. Картина идет на каком-то нервном токе всего зала. Нет абсолютно ни одного пустого места, которое бы не воспринималось зрителем. Когда действуют Петька или Чапаев, зрительный зал реагирует на все их поступки, на все опасности, на каждую деталь работы. Он чувствует их близкими самому себе; как каждого сидящего в зале, но и как людей, обладающих качествами, которые хочешь иметь, но не имеешь. Устремленность Чапаева, волевая его направленность, его зарядка, внутренняя убежденность в правоте того, что он делает, действуют на зрителя. Каждый человек хотел бы иметь волю сильную, крепкую, а раз она может быть у такого тщедушного человека, значит она может быть у каждого; каждый может попытаться, а вдруг и мне удастся. Вот почему весь механизм воздействия на психику зрителя отталкивался от вещей, которые мы искали еще в «Спящей красавице», на основе уроков у С. М. Эйзенштейна: удержать зрителя определенного рода приемами; часто даже формально привнесенным планом. Но вместе с тем для нас было совершенно ясно, что одними приемами этого не сделаешь. Нужно, чтобы те, через

---

* Л. В. Кулешов.— *Ред.*

** Певцов И. Н. (1879—1934) — исполнитель роли полковника Бороздина.— *Ред.*

*** То есть в Москву из Ленинграда, где тогда работал Б. А. Бабочкин.— *Ред.*

кого мы передаем содержание, мысли, заложенные в картине, чтобы носители этих идей, наши «полпреды идей», в первую очередь были бы не полпредами, перед которыми приходится снимать шапку и стоять навытяжку, а были в одинаковом со зрителем положении.

Вот почему в этой работе мы оттолкнулись от синтеза двух ощущений: ощущения, идущего от формы и монтажного кино, и того, что шло от попытки раскрытия человеческих образов с их психикой, сложными переплетами.

(Происходит фотографирование присутствующих.)

Эйзенштейн. Внедрение кинопромышленности в наше дело остановило речь тов. Васильева и создало перерыв, после которого можно будет продолжать. Нужно отметить, что рассказ тов. Васильева имеет громадный интерес и по принципиальной линии и по целому ряду просто практических советов и указаний, которые вам очень полезны. Если вы будете когда-нибудь допущены к работе, вам придется со всем этим иметь дело. Чтобы облегчить положение тов. Васильева, давайте его забрасывать вопросами.

Вопрос. Каким образом у вас проходил репетиционный период?

Васильев. Мы знаем об опыте Льва Владимировича, мы к нему очень внимательно относились, считая, что поскольку мы новички в работе с актером, то нам надо присмотреться к его подходу к актеру. Подход к человеку Сергея Михайловича мы достаточно изучили на самих себе. Подход к работе с актером Пудовкина мы знаем по мастерской ГИКа. Мы неоднократно спорили и находили общую точку зрения в этом вопросе. Подход Льва Владимировича был известен по старому ГИКу, а отчасти по позднейшим его высказываниям... У меня был какой-то багаж представлений о том, как кто подходит к вопросу работы с актером. Мы решили, что, отталкиваясь от нашей позиции, именно потому, что мы рассматривали работу с актером в том плане, о котором я говорил, вопрос репетиционный заключался не в том, чтобы досконально, дотошно поставить спектакль, который мы потом будем играть. Для нас репетиционный период заключался главным образом в том, чтобы, отталкиваясь от материала сценария, заставить найти правильные взаимоотношения действующих лиц и заставить актера найти на конкретном уже материале, на конкретном, хотя бы и очень липовом материале штрихи, от которых он может оттолкнуться, уясняя себе образ.

Я приведу такой пример: сцена объяснения, «где место командира?». Репетировали ее таким образом: прежде всего мы долго о ней говорили (она уже в сценарии имела текст). В режиссерской разработке Чапаев показывает место командира сначала на бумаге, во втором варианте — чертит плеткой на песке... Для нас стало ясно: не то, не будет Чапаев рисовать, не такой характер у человека, неинтересно это ему; не будет он сидеть и чертить, натура не та. Все проще должно быть. Это человек, который переходит от приступа бешенства к детскому разговору: «научи меня Александру Македонскому». Человек, который несет огромнейшие противоречия, в которых он не может без посторонней помощи разобраться, а «посторонняя помощь» — это помощь партии. Не может такой человек рисовать! Он должен делать иначе. Ходить по комнате? Нет. Слишком конкретно, этот человек не может отвлеченно рассуждать о месте командира в бою. Он слишком конкретен для этого. Первый вопрос: в какой обстановке это может происходить? Когда это может происходить? После боя. Где это может быть? В халупе, в крестьянской халупе... Совершенно естественно — люди после боя устали. Что делают? Жрут. Я беру нарочито упрощенно сейчас всю эту схему. Жрут. Значит в их обиходе — предметы чисто бытового плана. Переход к катушкам, переход к иголкам. Мало. Фантазия Чапаева слишком богата, не удовлетворится комплексом катушек и иголок. Отсюда использование папирос вместо пулеметов, использование котелков. Слишком этот человек ярко, реалистично, конкретно мыслит. Отсюда приходит набор элементов, на которых в дальнейшем строится репетиция. Первое, что было найдено — это катушки. Отсюда оттолкнувшись, актер нашел правильный тонус своей роли, он нашел возможность все то, что туманно намечалось, проверить на конкретном материале. Вот для чего нам служил репетиционный период работы с актерами. Там они раскрылись на такого рода вещах и там находилась та непосредственность, которая сейчас пленяет большинство зрителей, та непосредственность внешних проявлений актеров, которая есть в картине.

Вопрос. Вопрос относительно диалогов: связаны ли они с историческими высказываниями Чапаева или этой найдено в процессе работы?

Васильев. Так как мы не ставили себе задачу делать исторические характеры и исторические обобщения, мы не ставили себе задачу и экранизировать роман Фурманова. Роман Фурманова для нас — прекрасный материал. Так как мы решили остановиться на Чапаеве, роман Фурманова являлся для нас первоисточником. Человек знал Чапаева, с ним работал. Мы рассматривали его книжку, как один из материалов, от которого можно танцевать.

Вопрос о диалогах стоял таким образом: нужен диалог, который работает на развитие темы, на раскрытие характеров в связи с развитием самой темы. Отсюда отказ от диалога «вообще». Нужен диалог, который работает для данной задачи. Это — первое. Надо было показать, что мы имели такого командира, такого человека, который мог похвалить за бой и тут же сказать: «Ну, сукины дети, а за винтовки мы с вами поговорим». Человек в себе носит много противоречивых ощущений, но они органичны для него. В этом вся соль.

Вторая задача, которая здесь перед нами становилась, заключалась в том, чтобы каждый диалог работал на тему, которая жива и сегодня, каждый диалог должен быть диалогом, уместным для данной

эпохи, для данного события. Отсюда стремление, чтобы каждый диалог заставил бы сегодняшнего зрителя находить отклики в своем личном отношении к действительности...

Возьмем вопрос о знаниях, тягу Чапаева к знаниям: «Ты-то знаешь, и я должен знать». Все мы хотим знать. Мы учимся, учимся и, вероятно, с седыми бородами будем, а учиться не перестанем. Каждая фраза в картине должна была работать так, чтобы у человека, работающего в другой отрасли, в другую эпоху, в других условиях, она находила отклик в багаже его собственного опыта. Отсюда вопрос — действительны или недействительны эти диалоги? Имеют они историческую ценность или не в этом дело? Историчны они постольку-поскольку. Некоторые сцены были в действительности, но, может быть, Чапаев говорил другим языком, может быть, Фурманов говорил иначе. Даже, наверное, никакого разговора об Александре Македонском не было. Но для нас было важно — он мог об этом говорить! Мог. Вероятно, Чапаев мог заинтересоваться, кто такой был Александр Македонский: «Почему я не знаю?» Вероятно, в этом вся сила. Если правильно раскрыли характер, сделали его типичным, характерным для эпохи, для человека, для среды, то у нас не должно возникать этого вопроса — может или не может? Может сказать...

[Здесь в стенограмме пропущен вопрос о том, как строится совместная работа режиссеров, как они вместе ставили эту картину?]

В а с и л ь е в. Почему мы вместе работаем и как разделяем работу?

Мы никак не разделяем работу. Для нас все равно, кто кричит: «свет» и «начали». Не в этом дело. Нужно суметь поругаться до этого так, чтобы одинаково понять вещь. Мы вместе пишем, и когда, проругавшись три дня и представив себе всех этих людей, мы настолько их себе уяснили, что для нас они стали совершенно близкими. Каким языком может говорить Бороздин? А Потапов или Петька? В этом у нас никаких сомнений быть не могло. Мы твердо знали, чего Петька не может сказать, и знали, что Бороздин иначе говорить не может. С его социальным опытом он должен говорить по латыни. Мы ему даем фразу «Tempora mutantur» (времена меняются). Иначе он не может сказать. Он не может сказать просто по-русски: «времена меняются», он обязательно должен сказать: «Tempora mutantur».

Когда вы пишете диалог, он сам собою выходит. Честно говоря, мы почти не переписывали сценария. Один раз написали для себя, второй раз пересмотрели, а на третий раз стали читать и в читке проверять. В читке усмотрели, что текст не доходит. В чем тут дело, почему не доходит? Третичная обработка была на репетициях. Актер говорит нам: «Не могу эту фразу произнести, не выходит. Хочу сказать так». Пожалуйста, говори. А бывало, мы искали, искали, и ничего не выходит. Фраза не выходит, не получается того, что нужно. Что делать? Почему не получается? Думали — не выходит! А Бабочкин стоял, стоял и вдруг сказал: «Ай-ай-ай», и сказал то, что нужно было. В этом вся соль. Он за этих людей болеет, он их любит. И в то же время он расстреливает сукиных детей. Отсюда и «ай-ай-ай»; на минуту он включает человеческое свое отношение. Отсюда пошла вся сцена. Теперь мы знали, как говорить следующую фразу, мы нашли, отчего оттолкнуться. Отсюда идет и разворачивание диалога, та третичная его обработка, когда актер находит мизансцен, который позволяет раскрыть фразу. Это третичная обработка. Вы видите, как проходила работа: первая — наша — редакция, вторая — после читки, проверка этой редакции, и третья редакция — совместно с актерами, когда мы находили редакцию голосовую, когда текст ложится на голос, на язык... или не ложится...

В о п р о с. Приходилось ли заставлять актера делать так, как требовало содержание самой пьесы?

В а с и л ь е в. Если актер правильно понял образ, то, я вас уверяю, тогда не страшно: пусть он перекраивает ваши слова как угодно, оставляя лишь основное задание. Важно, чтобы оставалась смысловая нагрузка, а какие краски он положил, я не знаю, это не главный момент.

У вас ведь есть ряд технических средств... Попытка не пытка, а грех не беда! Снимите два варианта, проверьте. Если вы не убеждены в том, не нарушит ли такая перестановка или эмоциональная окраска задуманный вами план, задуманную сцену — проверьте. Правда, это не всегда возможно, но в большинстве случаев — возможно. С другой стороны, я вас уверяю, что в 66 случаях из 100, если актер и вы правильно поняли задуманный вами образ, то ничего особенного не случится, если у актера появится неожиданная интонация, потому что она будет правильна по существу. Иногда актер сам не может объяснить, откуда она взялась. Он будет объяснять, но он сам не знает, откуда она пришла, откуда появилась. Появилась из добавочного ощущения образа, над которым он работает.

[Здесь в стенограмме снова пропущен вопрос, обращенный к Васильеву: о концовке и причинах, заставивших режиссеров пойти на некоторые разночтения с книгой Д. Фурманова.]

В а с и л ь е в. Товарищ затронул вопрос, почему нет Сломихинского боя и бегства Фурманова и вопрос о концовке... Весь Сломихинский бой работал на бегстве Фурманова и на сне Фурманова.

В нашей концепции картины для нас стало ясно, что это совершенно другая линия, которая нарушит простоту картины и поведет нас в другую сторону, заставит все остальное воспринять в ином аспекте. Мы попытались снимать бегство Фурманова, сняли, и в смысле сделанности это было неплохо. И все-таки нам пришлось поступиться этим и сказать: давайте лучше этого делать не будем, для данной вещи это не годится, в другую сторону отводится вся направленность вещи. А концовку мы выбросили, потому что она была в другой сцене — с братской могилой.

Конструкция вещи нас обязывала: после смерти Чапаева нельзя говорить ни о чем, нужно на ней закончить вещь. И это совершенно верно. Если строите картину на такой мощной фигуре, как Чапаев, то логически картина кончается его смертью. Никакими другими кадрами вы этой смерти не затушуете и только вызовете в зрителе обратную реакцию. Единственно, что зритель вам простит — это ответ на смерть Чапаева, ни копейки больше. Месть за Чапаева конструктивно влезет в картину и зрителем будет принята. Что же касается других боковых линий, то они уже не нужны. Это уже тема другой картины. Мы концовку сразу похоронили, всю, оставив ту короткую заставку, которая в картине есть.

[Снова пропуск в стенограмме: не записан вопрос о том, чем руководствовались режиссеры, отказавшись от первой редакции сцены расстрела кавэскадрона?]

В а с и л ь е в. Почему мы выкинули кавэскадрон? По очень простой причине. Вопрос был об образе Чапаева и о политической весомости этого образа. Расстрел сорока с вызовом каждого пятого — это в той обстановке, в жизни политически было правильно. Может быть, так и было. Но было ли правильно так воздействовать на зрителя в связи с образом Чапаева? С моей точки зрения, нет. Потому что есть вещи, которые сильнее нас, которые могут обратиться против нас же самих. В образе Чапаева эта сцена не могла быть именно потому, что она с чрезвычайной силой подняла бы Чапаева, вот так — над всеми головами. Именно она и сделала бы то, о чем я говорил — зритель перестал бы считать его своим. Не каждый может со спокойной совестью трахать из нагана и спокойным голосом повторять: «Петька, заряди».

Именно поэтому мы отказались от этой редакции. Мы пришли к другому. Зритель простит Чапаеву расстрел, но расстрел, который в глазах зрителя будет оправдан целым рядом вещей. И вот почему появилась новая редакция расстрела восставшего эскадрона. В целом картина от этого выиграла.

Нам, работающим в искусстве, не нужно забывать, что иногда нам следует идти и на то, чтобы самого себя обокрасть в каких-то деталях — за счет целого. Сергей Михайлович на «Броненосце «Потемкин» себя обкрадывал за счет материала, который у него был снят, а в целом безусловно выиграл. А у него был замечательный материал. В таких случаях художнику приходится делать выбор, и он делает правильно, когда сам себя режет, режет без всякого сожаления.

[В стенограмме снова пропущен вопрос — на этот раз об образе Потапова.]

В а с и л ь е в. Это уже обиды художника. То, что нам пришлось обкарнать Потапова — это не наша воля, а несчастье. Полковник сидит и чувствует себя героем, и вдруг последняя надежда уходит из-под его рук, и полковник остается гол, как сокол. Потапов перешел к нам, но не для того, чтобы варить обед на кухне. Раз он понял, в чем тут дело, мог ли такой человек не пойти с нами? Он должен пойти с нами, в этом высшая точка его роли. В конечном итоге он должен пойти с нами. Было бы правильней развить образ Потапова: он должен пойти в каппелевский бой и должен там погибнуть. В этом смысл. Для меня ужасно обидно, что Потапов не кончен, но это «рассудку вопреки, наперекор стихиям». Может быть, для зрителя он понятен и доходит, но он не до конца сделан.

То же самое произошло с Анкой. Анка фактически повисает между небом и землей, а по существу вся ее роль в картине сводилась к тому, чтобы доказать право женщины на пребывание в армии, и центр тяжести лежал на угоне баб из дивизии. Основное место в роли Анки — ее столкновение из-за угона баб. Но этого места нет. Не по своей вине, а по нашей режиссерской вине эти люди «зарезаны».

В о п р о с. Мне хочется уточнить: в сценарии 9 частей и пролог. Есть целый ряд вещей, которые, мне кажется, вы выкинули в процессе режиссерской разработки сценария или в процессе съемки.

В а с и л ь е в. Давайте говорить совершенно откровенно, все вы будущие производственники, я так понимаю. У нас носились бредовые идеи: обязательный железный режиссерский сценарий и никаких гвоздей. Но ни один человек никогда это не делал, даже те, кто эту идею защищал. Тогда нужно стать ремесленником, выполнителем — хотя бы и своего — собственного заказа. Обязательно все: от а до зэт, значит непременно воспроизведем все на пленке. Такое никогда в мире не может случиться ни с одним художником, мало-мальски себя уважающим. Процесс творчества идет до последней минуты: пока не приклеили концовку, не сделали надпись. До этого момента творчество не останавливается. Творческий момент всегда будет присутствовать. Нельзя остановить нас и сказать: что ты делаешь, у тебя написано так, а снимаешь ты так. Совершенно естественно— написал так, а буду снимать так.

В о п р о с. Какую роль вы отводили пейзажу?

В а с и л ь е в. Пейзаж был дан вначале в трех планах картины. Первый план: Сломихинский бой. На чем он строился? На взрыве мирной благополучной жизни. Гражданская война врезалась в мирную жизнь. Гражданская война в основу всяких пейзажей и легла. Сломихинский бой строился на взрыве благорастворения.

Второй план использования пейзажа — это пейзаж, который вы видите в лирической сцене ухода Петьки. Здесь ясно, почему он нужен, он сопровождается к тому же музыкальным мотивом. Здесь пейзаж и музыкальное сопровождение неразрывны. Увидите (только) пейзаж — ничего не выйдет. А в сочетании со звуком он поддерживает связь между этими двумя людьми — это линия их лирических отношений.

И наконец, третья линия пейзажа — его очень мало осталось в картине. Мы вырезали начало после отъезда Фурманова. Здесь был пейзаж, который использовался в плане эмоциональной подготовки

зрителя к расставанию. Сейчас остался только конец: «Отец сыну не поверил, что на свете есть любовь». Эта тема шла на зимнем пейзаже. Потом решили, что это не нужно, можно и без этого обойтись — включением целого ряда звуковых вещей. Вот три плана участия пейзажа в картине.

[В стенограмме пропущен вопрос о роли в фильме композитора.]

В а с и л ь е в. С Поповым* очень сложный переплет. Я с очень большой благодарностью отношусь к Попову. Он сумел понять картину, и своей музыкой принес нам очень большую пользу. Попов по целому ряду причин не мог дотошно входить в работу и зачастую подхалтуривал. И когда ему говорили, что это нужно сделать, он все же доказывал, что сделать это нельзя. Но мы заставили его делать то, что нужно, и он сделал, блестяще сделал.

Первое, о чем можно сказать — это замечательный траурный марш — вещь, которая была нам особенно необходима. Подать реалистично смерть Чапаева нельзя, мы должны были так ее преподнести, чтобы она нашла соответствующий отклик. Дать ряд выстрелов здесь было нельзя, это работать не будет, это будет мешать. Надо было найти реальную и волнующую гибель с приподнятостью, пафосом.

То же — момент сна. Здесь музыка использована в соответствии с тем эмоциональным содержанием, которое нам нужно было донести...

В о п р о с. Интересно, когда вы подошли к съемке каппелевского боя, что предшествовало распределению материала? Вы работали с кинематографически неорганизованной массой (военные люди, красноармейцы). Это чрезвычайно ответственный прием, как он у вас сложился?

В а с и л ь е в. Если бы я вам прочитал каппелевский бой, то вы по кадрам стали бы вспоминать его. Очевидно, картина каппелевского боя была уже тогда, когда мы писали сценарий, поскольку расхождения тут не особенно значительны. В чем расхождения? Расхождения в том, что в процессе съемки и монтажа мы продолжали творчески работать и появлялись новые вещи. Если возьмете вопрос о звуке, то что нас натолкнуло на это решение? Идя от конструкции, от воздействия на зрителя, мы пришли к барабанной дроби и еще в сценарии писали: когда появляется из-за холма эскадрон, то по бою барабана рота идет за ротой и т. д. и т. д. У меня в ушах стоял дробный звон, и я себе представлял, как это может воздействовать на слабо развитого, плохо обученного и плохо вооруженного человека. В чем заключалась выучка старой армии, из каких элементов она слагалась? Барабанная дробь — это неотъемлемый признак вымуштровки. Тут можно приплести еще и добавочные ассоциации: например, когда сидите в цирке и смотрите аттракционный номер. О чем думал Каппель? Об аттракционном воздействии на людей. Аттракционный номер сопровождается отчаянной барабанной дробью. Это не случайно.

Что касается отделки, раскадровки, то для нас было совершенно ясно, что весь ключ, с одной стороны, в массовой психической атаке, а с другой — в людях. Это — наши люди. Отсюда пошло, и в детальной разработке засел принцип показа каппелевцев и сведение общего плана к массе заставило нас поверить, что здесь соприсутствуют огромные количества других людей. Это и было для нас задачей в плане разрешения боя. В одном-двух местах мы показываем цепь красных, но она дана не для нас, а чтобы в плане политическом не сделать ошибки. Можно было бы и не показывать этого плана, и может быть, от этого мы только бы выиграли. С этой точки зрения нам было ясно — ни одного крупного плана белых и только на крупных планах — показ красных. Здесь дело в людях. Здесь масса на массу, воля на волю, важно столкновение двух воль и разрешение конфликта — на людях наших, а не на людях белых.

В о п р о с. А наступление казаков? Там, мне кажется, нужен был крупный план.

В а с и л ь е в. Это вина нашей техники. У нас было всего четыре часа времени, это не позволило детально остановиться на вопросах композиционного порядка и возникли кое-какие погрешности.

В кинематографии есть страшная вещь: зритель должен все понять с первой секунды, если не понял, значит вы не выполнили задания. Мы в этом куске не выполнили задания. Если бы стало ясно, что это казаки, то никаких крупных планов не понадобилось бы. Это просто ошибка оформления.

Вторая вещь — то, что мы не по своей вине кое-что удалили из каппелевского боя, то, что могло бы заставить зрителя стоять во время показа этой сцены. Мы не сумели этого добиться, потому что нам просто не дали этого сделать, а по существу нужно было бы сделать.

Э й з е н ш т е й н. Я думаю, на этом можно прекратить мучения тов. Васильева. Он начинает говорить об ошибках, а вам еще рано говорить об ошибках. Я должен выразить ему свою большую благодарность. (Аплодисменты.)

Я считаю, что все то, что нам рассказал тов. Васильев, крайне интересно и, самое главное, это все рассказано, что называется, запросто, с засученными рукавами. Так и нужно делать.

В благодарность за это и за замечательную картину, которую он дал, вы должны сделать только одну вещь — принять твердое решение, что вы приложите все усилия к тому, чтобы догнать эту картину. Насчет перегнать — это трудно пока предполагать, и пока ограничимся тем, что вы будете стараться догнать эту картину. И на этом давайте пока закончим.

---

* Попов Г. Н.— советский композитор. Автор музыки к фильмам «Чапаев», «Фронт», «Она защищает Родину», «Неоконченная повесть» и др.— *Ред.*

К. Разлогов

# Материал, проблематика, методология

*Некоторые вопросы изучения буржуазного кино*

За последние годы у нас заметно увеличилось количество книг и статей, посвященных критике буржуазного кинематографа. И это закономерно, поскольку изучение истории кино в странах капитализма очень важно и для понимания особенностей, глубочайших противоречий культуры «общества потребления» и в определенной мере для выявления тенденций развития самого киноискусства.

В этой области советская наука о кино достигла бесспорных успехов. В работах В. Баскакова, Г. Капралова, А. Караганова, Р. Юренева, С. Юткевича и других авторов произведения западных художников подвергаются детальному и всестороннему марксистскому анализу. Они рассматриваются в связи с обусловившей их появление и содержание социальной ситуацией, в контексте общих кризисных процессов, характерных для буржуазного кино сегодня.

Современное буржуазное кино сталкивает исследователя с трудно разрешимыми проблемами, острыми противоречиями, запутанной логикой — как художественного процесса, так и его критического осмысления в работах западных киноведов. Эта сложность частично объясняет, почему при обращении к некоторым советским работам даже последних лет читателя не покидает ощущение неполноты, недостаточности, методологической неопределенности, а то и спорности критических оценок. Все это, думается, не случайно, ибо, как мы убедимся в дальнейшем, в изучении современного буржуазного кинематографа наше киноведение еще не достигло того высокого уровня идеологического и эстетического анализа, которого требует Постановление Центрального Комитета КПСС «О литературно-художественной критике».

Именно поэтому в настоящей статье мы позволим себе остановиться на некоторых проблемах методологии изучения буржуазного кино. Причем нашей главной задачей будет не критика отдельных публикаций, а определение ряда общих принципов, которые позволили бы более полно, объективно, по-марксистски научно и последовательно раскрыть всю сложность и многообразие путей, по каким идет, все нарастая и нарастая, кризис современного буржуазного кино, а также, насколько это возможно, прогнозировать характер и логику его дальнейшей эволюции.

Решение этой задачи тесно связано с общим развитием искусствознания, современный этап которого особенно остро ставит перед исследователями вопросы именно методологического характера. Как справедливо подчеркивает в своей недавней статье «Искусство как объект комплексного изучения» Ю. Барабаш, «мы марксисты... исходим в своих прогнозах из перспективы неуклонного возрастания роли общественных наук, и нам, разумеется, отнюдь не безразлично, в каком направлении, на какой основе идет и будет идти этот процесс... Могут заметить, что в принципе ответ известен: на основе марксистско-ленинской методологии. Это несомненно, но несомненно также и то, что об-

---

Продолжаем обсуждение методологических проблем марксистского киноведения. См. также «ИК», № 1, № 4 за этот год.

щей формулы недостаточно, истина конкретна. Именно поэтому... марксистская мысль... так много занимается сегодня конструктивной разработкой наиболее назревших проблем методологии общественных наук»*.

Естественно, что рассматриваемые в нашей статье вопросы охватывают лишь небольшую часть этой обширной проблематики. Из нее надо прежде всего выделить вопрос о том, что развитие мирового кино в нашу эпоху все более ощутимо определяется влиянием, реальным вкладом советских кинематографистов, а в послевоенные годы еще и опытом, накопленным в других социалистических странах. С этими факторами в определенной и очень значительной степени следует связывать и процессы выделения в буржуазной кинокультуре явлений прогрессивных, по своей классовой сути в той или иной мере связанных с демократией, с народными массами, с их борьбой за прогрессивные идеи и цели. Особый круг актуальных задач киноведения связан с первыми шагами кинопроизводства в развивающихся странах Азии и Африки, а также в некоторых государствах Латинской Америки.

Но этих важнейших аспектов, каждый из которых может составить тему особого исследования, мы коснемся лишь косвенно, только в той степени, в какой они соприкасаются с непосредственно интересующим нас вопросом об изучении буржуазного киноискусства в развитых капиталистических странах.

### Современность и историзм

Обращение к достижениям марксистской исторической науки в целом позволяет сделать вывод, что большинство методов, разработанных гражданской историей (в том числе и историей искусства) сохраняет свою действенность и в приложении к материалу кино, хотя они часто игнорируются западными теоретиками, убежденными в уникальности (читай: социальной недетерминированности) предмета своего исследования. Между тем феномен специфического преломления общих законов истории сквозь призму кинематографии, который, конечно же, должен быть предметом специального изучения в киноведении, заслуживает внимания в первую очередь.

Чем моложе наука, чем многообразнее и противоречивее ее предмет и чем меньше временной промежуток, отделяющий нас от описываемых явлений, тем с большим вниманием следует обращаться к арсеналу средств изучения, уже прошедших проверку опытом в других общественных и прежде всего искусствоведческих науках (что отнюдь не означает отказа от разработки на их основе новых и специфических методов).

В этом году мы отмечаем восьмидесятилетие кинематографа. Значит, как явление для нас он еще неразрывно связан с современностью. Современность и история, материал наших дней и историзм. В этих сопоставлениях читатель может усмотреть абсолютную противоположность: откуда взяться историзму, когда речь идет о событиях, фильмах, направлениях критической мысли, которым иные из нас были свидетелями? Но вспомним Ленина: в 1916 году он писал в письме Инессе Арманд: «Весь дух марксизма, вся его система требует, чтобы каждое положение рассматривалось лишь ( $\alpha$ ) исторически; ( $\beta$ ) лишь в связи с другими; ( $\gamma$ ) лишь в связи с конкретным опытом истории»*.

Историзм, следовательно, должен пронизывать все формы и уровни изучения кинематографа, и с требованиями его должно согласовываться каждое исследование. Однако всегда ли это бывает так даже в нашем киноведении?

Опыт доказывает скорее обратное — критикам-современникам часто свойственно пренебрегать проверкой того фактического материала, который они приводят в том или ином исследовании **. Другая распространенная

* «Вопросы философии», 1974, № 10, стр. 107.

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., том 49, стр. 329.

** Действительно, если мы обратимся к трудам ранних историков кино — Терри Ремси и Жана-Мишеля Куассака, целиком и полностью написанным на основе личных впечатлений и воспоминаний и изобилующим интересными наблюдениями, то убедимся, что многие приводимые ими фактические данные оказались ошибочными или неточными. Поэтому

ошибка состоит в пренебрежении специфическим контекстом. Это особенно опасно при подходе как раз к материалу зарубежного кинематографа, развивающегося в тесных условиях капиталистической промышленности и «массовой» культуры.

Принцип историзма требует, далее, самой тщательной проверки используемых данных и связанной с ней обоснованной критики источников, их систематического сравнения, выявления блока наиболее достоверных из них и т. д. (это относится к отрасли источниковедения, пока практически отсутствующей в науке о кино). Только соблюдая эти принципы анализа, историк сможет среди множества фактов выявить главные, определяющие, в которых раскрываются наиболее существенные стороны исторического процесса в целом. Эти и преимущественно эти факты, отобранные на основе систематично организованного и тщательно проведенного научного анализа, смогут дать базу для синтетического марксистского анализа путей развития человеческого общества и его культуры.

Итак, неточность, произвол в отборе конкретных данных — отнюдь не столь безобидный недостаток, как это может показаться на первый взгляд. Он неизбежно приводит к путанице концептуальной, поскольку концепции в таких случаях строятся на непроверенных или ложных посылках.

Напомним в этой связи и о необходимости (на практике также нередко игнорируемой) учитывать и тот общий контекст, в котором создавались те или иные произведения: общественную обстановку, сопутствующие процессы в кино и — обязательно! — в других видах искусства, идеологические и эстетические течения, которые не могли не оказать влияния (пусть негативного) на исследуемые явления киноискусства.

К сожалению, пока в области осмысления зарубежного кинематографа мы почти не имеем публикаций, которые бы решали или помогали решать эту сложнейшую задачу. Если издание творческого наследия Эйзенштейна, Довженко, Пудовкина, Козинцева, а в перспективе и многих других крупнейших советских режиссеров позволяет читателю непосредственно познакомиться как с творческими работами этих мастеров, так и с их искусствоведческими и публицистическими выступлениями, отражающими определенные этапы развития отечественного киноискусства, а иногда и с теми критическими высказываниями, которые сопровождали появление их фильмов на экране, то по буржуазному кино подобных попыток предпринято почти не было. В какой-то степени эту задачу ставили перед собой лишь сборники, посвященные творчеству Федерико Феллини, Ингмара Бергмана и Жана Ренуара. Думаем, что при очевидной спорности отдельных материалов, неточности ряда оценок, сказавшихся особенно выпукло в сборнике, посвященном Феллини, подвергнутом справедливой и обоснованной критике в журнале «Коммунист», эти книги все же оказали помощь киноведам в их стремлении увидеть интересующие их явления киноискусства в связи с реальным контекстом, со всем кинопроцессом. Поэтому представляется крайне важным, чтобы такого рода сборники (всегда в сопровождении марксистского критического истолкования включенного в них материала) появлялись не только по отдельным мастерам, но и по направлениям, важным для истории кино, по отдельным периодам и национальным школам (первый опыт такого рода — сборник «Кино Великобритании» — не может быть, к сожалению, признан удачным).

Обращает на себя внимание и неравномерность изучения нашими критиками важнейших явлений истории зарубежного кинематографа. Задачи, стоящие перед авторами будущих исследований, поистине необъятны; основной из них и по сей день остается систе-

---

стоит ли удивляться, если в современных статьях и книгах, посвященных зарубежным фильмам последних лет, написанных, как правило, на основе единичного просмотра той или иной картины, мы сталкиваемся с противоречиями в описании сюжета (не говоря уже об отдельном кадре или монтаже), с неверными написаниями фамилий актеров, режиссеров, со значительными колебаниями в датировке, а иногда даже с перепутанными именами героев и сюжетными коллизиями. Преодолеть эти недостатки может помочь только создание системы научной информации в области кино, подобной тем, которые существуют в других областях науки.

матическое изучение закономерностей развития западного кинематографа — реакционного и прогрессивного, демократического, а между тем наша наука о кино не успела еще накопить достаточного количества исследований, ориентированных даже на более частные задачи: на изучение как отдельных мастеров, так и частных проблем. Так, если, к примеру, творчеству Чарлза Чаплина у нас постоянно уделялось большое внимание, и один только список изданных на русском языке работ о нем мог бы составить небольшую брошюру, то в случае Эриха Штрогейма, Фрица Ланга, Джона Форда, Луиса Бунюэля, не говоря о более молодых, но уже известных художниках, каждый исследователь поневоле вынужден выступать в роли своего рода первооткрывателя. Ведь редкие рецензии на фильмы, как и единичные очерки или обзоры международных фестивалей никак нельзя считать достаточной базой для последовательного критического изучения творчества и этих режиссеров и всего кинопроцесса.

Настораживает и постоянная ориентация на одни и те же персоналии. Некоторые имена (например, Феллини) упоминаются почти в каждом издании по вопросам зарубежного кино, в то время как другие по непонятным причинам замалчиваются. Парадоксально, что произведения мастеров современного социального и политического кинематографа, которые при всем том, что их никак нельзя считать однозначными и которые тем не менее для нас по-особому интересны и важны (в качестве примеров тут можно назвать работы француза Рене Аллио, итальянцев братьев Тавиани, бразильца Глаубера Роша, американца Роберта Креймера), значительно чаще анализируются на страницах зарубежной (буржуазной!) прессы, нежели в наших книгах и журналах. Кроме того, кинематограф последних лет все более настоятельно требует исследования не на уровне отдельных фильмов (как в отчетах о фестивалях) или опыта даже наиболее крупных режиссеров, а на уровне течений в киноискусстве и выявившихся на Западе тенденций его критического осмысления, обусловленных общими идеологическими процессами, включающими в сферу своего влияния и средства массовой коммуникации.

Ход развития кинематографа показывает, что изменения в характере и формах «седьмого искусства» в конечном счете всегда оказываются прямым или косвенным результатом новой социально-политической обстановки. Этот процесс протекает в противоречивом взаимодействии внешних факторов (закономерности социального развития той или иной страны, ее роль на международной арене и связанные с этим идеологические катаклизмы) с факторами внутрикинематографическими (характер производства и проката фильмов, их функция в общественной жизни; наконец, эстетический уровень отдельных произведений и развитие средств кинематографической выразительности).

Нынешнее положение буржуазного кинематографа невозможно ни правильно понять, ни оценить, не проанализировав связи «седьмого искусства» с общественно-политической историей XX века, с теми процессами, которые получили глубокую марксистско-ленинскую оценку в известных документах Совещаний представителей коммунистических и рабочих партий, в Отчетном докладе ЦК КПСС XXIV съезду партии, в речах и докладах Генерального секретаря ЦК КПСС товарища Л. И. Брежнева по международным вопросам и по вопросам борьбы за мир во всем мире. Ведь за послевоенный период и кинематографисты и зрители не раз становились участниками (или свидетелями) значительных изменений и сдвигов в общественной жизни, в социальной структуре западного мира, которые не могли не сказаться на содержании и формах кинопроизведений. Углубляющийся кризис капитализма и возрастающее влияние стран социалистического содружества, укрепляющееся их единство, борьба против израильской агрессии на Ближнем Востоке, недавние «студенческие революции», а с другой стороны — военный переворот в Чили, бесчинства неофашистов в Италии, рост сионизма — все это так или иначе, но все же отражалось художниками экрана. Иногда непосредственно (напомню такие общеизвестные параллели,

как освобождение Европы от фашизма — и итальянский неореализм, студенческие волнения — и движение за «политический фильм»), но чаще опосредованно, в форме условной и непрямой (наиболее разительный пример тому — десятилетие, которое отделяет завершение «грязной» войны в Алжире от первых фильмов, целиком ей посвященных,— документального «Алжирская война» Ива Курльера и Филиппа Моннье и художественных — «В двадцать лет в Оресе» Рене Вотье и «RAS» Ива Буассе). Надо ли говорить, как важно киноведу не только видеть эти связи, но и уметь извлечь из них максимум для социального и обязательно эстетического анализа.

Соотношение гражданской истории и истории кино в пределах науки о кино проявляется и в относительности, в разном удельном весе социологического и эстетического аспектов изучения кинематографа. Социальный и эстетический аспекты тут неразрывно связаны и ни в коем случае не могут взаимозаменяться или, тем более, взаимопоглощаться, как это бывает во многих наших киноведческих работах. Напомним в этой связи, что ценность любого исследования (независимо от его жанра и объема) в конечном счете определяется умением автора обобщить и типологизировать разрозненные данные, преодолевая все еще живучую традицию эмпиризма.

### Диалектика в практике и в теории

Круг теоретических вопросов изучения буржуазного кино чрезвычайно обширен.

В качестве примера можно привести разработку проблем выразительных средств «седьмого искусства», которым у нас пока не уделяется должного внимания. Между тем значение исследования противоречивых процессов эволюции «киноязыка», вокруг которых на Западе возникло множество концепций, нередко откровенно спекулятивных, очень велико.

Мы никогда не должны забывать, что наши идеологические противники, широко обсуждавшие (естественно, с антикоммунистических позиций) Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», не случайно особо обрушились на то его положение, которое содержало критику попыток отдельных режиссеров некритически заимствовать чуждые искусству социалистического реализма приемы зарубежного кинематографа. В этой части документа, с точки зрения подобных «комментаторов», якобы сказалось непонимание подлинного новаторства в искусстве и стремление неправомерно ограничить диапазон поисков советских художников. А ведь характер формального решения, стилистические особенности тех или иных фильмов идейно никогда не бывают нейтральны. Именно поэтому исследование того, как, почему и в каком контексте данный прием (или совокупность приемов) несет или способен нести ту или иную содержательную нагрузку, оказывается всегда проблемой прежде всего идеологической, связанной с насущными задачами идеологической борьбы. Решить эти проблемы может только марксистская теория кино.

Одна из сложностей на пути исследования, стремящегося осмыслить законы современного этапа развития искусства экрана, состоит в том, что кинематограф в значительно большей мере, чем другие виды художественной деятельности, связан не только со стремительным чередованием социальных катаклизмов, но и с научно-техническими открытиями нашего века. Киноведческие работы в силу этого иногда устаревают быстрее, чем успевают увидеть свет.

Это касается не только современности, но и анализа более давних этапов истории кино. Так, за последние годы наметилась тенденция к существенной переоценке наследия немого кино, ибо стало очевидно, сколь велики были те его потенциальные возможности, которые позже были преданы забвению. Не случайно сейчас все чаще наблюдается обращение к ранним фильмам в истории кино, а в особенности — возросшая во всем мире популярность советской кинотеории 20-х годов.

Как не случайно и то, что именно эти работы все снова и снова подвергаются пересо-

мыслению в процессе формирования так называемой «идеологической» кинокритики, получившей особое распространение во Франции и Италии и парадоксально ассимилировавшей если не методику в целом, то во всяком случае терминологию семиотики.

«Политизированная» теория кино на Западе — явление сложное, не поддающееся единообразному истолкованию. Основой для ее развития послужило распространение политических кинообъединений, непосредственно связанное с активизацией общественной жизни накануне 1968 года. Но направленность их деятельности самая разная, от официального принятия позиций ФКП или ИКП до экстремистской и маоистско-троцкистской ориентации, характерной для «Революционных пролетарских кинематографистов» или «Группы Дзига Вертов».

Как признают руководители этой группы Годар и Горен, имя классика советской документалистики было избрано ими не из-за идейной направленности его работ, а только как лозунг, позволивший декларировать оппозицию всякому игровому кино вообще, киноискусству в целом, как якобы насквозь, тотально буржуазному — уже в силу того, что оно, то есть игровое кино, является искусством, родившимся и сформировавшимся в недрах буржуазного общества.

Понятно, что подобная вульгарно-социологическая трактовка проблем художественной культуры, в частности, кинематографа, не отвечает окрепшему среди демократической интеллигенции стремлению уловить связь между художественной формой и идеологической функцией игрового кино. Такая «трактовка» осуществляется с откровенно экстремистских позиций и ведет не к вооружению, а к разоружению народа, у которого при помощи такой трактовки пытаются отторгнуть оружие реалистического искусства. То, что экстремистская критика à la Годар — Горен, по сути, категорически отрицает почти всю реальную кинопрактику и уделяет сочувственное внимание только так называемым «экспериментальным формам», пусть не абстрактно-выразительным (как в киноавангардизме), ведет к дезориентации левых кругов молодежи, студенчества, к отказу от ленинского учения о критическом овладении культурой прошлого, осуществляемому под прикрытием трескучих псевдорадикальных фраз.

Обстоятельного разбора заслуживает полемика критиков французских журналов «Синетик» и «Кайе дю Синема» с теоретиком-марксистом Жаном-Патриком Лебелем, посвятившим свою первую книгу проблеме «кино и идеология»*. Первопричиной полемики послужили резкие изменения в идейной и эстетической ориентации редакции журнала «Кайе дю Синема», за какие-нибудь два-три года прошедшей путь от буржуазного идеализма до воинствующего маоизма и лишь «на часок» взявшей на вооружение марксистскую концепцию развития искусства. Однако в исторической перспективе именно этот промежуточный этап (со второй половины 1969 года до середины 1971 года) оказался продуктивным, ибо он совпал с отходом журнала от традиционного буржуазного эстетизма и позволил редакции сформулировать в тот период новую и в основе своей правильную позицию**.

Думается, что стремительная эволюция мелкобуржуазных теоретиков типа сотрудников «Кайе дю Синема» от традиционных форм идеализма к «левацкой» псевдореволюционности и нигилизму в вопросах художественной культуры должна быть поставлена в связь (хотя бы и не прямую, а опосредованную) с эволюцией самого кинематографа. Здесь тоже многое протекало и протекает со стремительностью необычайной. Еще вчера «политический фильм» казался последним словом киноискусства. А сегодня он уже в значительной мере ассимилирован коммерческим кинематографом (о чем свидетельствует распространение спекулятивных «политических комедий», пользующихся постоянным спросом у буржуазной публики) и на смену ему постепенно приходит новая, по сути своей противоположная тенденция, получившая на-

---

* Jean-Patrick Lebel, Cinéma et Ideologie, Paris, 1972.

** Об этом смотри статью автора этих строк «Признаки перемен» («Искусство кино», 1972, № 4).

звание «неоромантизма», или более точно, «новой идеальности». Основанная на сознательном и во многом демагогическом приукрашивании и «возвышении» тех сторон жизни, которые ранее справедливо воспринимались как если не безусловно «низкие», то по крайней мере как лишенные существенного духовного содержания, эта тенденция возникла не в Европе, где влияние идей и стилистики «политического кино» остается все еще достаточно сильным, а в США. Здесь базу для течения «новой идеальности» составила традиционная голливудская эстетика, хотя и несколько специфически перетолкованная молодыми режиссерами, сочетающими в своих работах осторожную критику старого голливудского киностиля с его «реанимацией». Впрочем, течение «неоромантизма» или «новой идеальности» сочетает в себе несколько различных традиций. Помимо Голливуда (особенно сильно его реминисценции слышны в «Бумажной луне» Питера Богдановича и в фильме Артура Хиллера «История любви»), оно связано еще и с французской буржуазной психологической драмой (пример: последние картины Клода Шаброля), а также с повышенным интересом к религиозно-мистической проблематике (в «Ребенке Розмари» Романа Полянского или «Изгоняющем дьявола» Уильяма Фридкина) и с традиционной для модернизма эстетизацией «безобразного» (от «Уродов» Тода Браунинга через «фильмы ужасов» к «Убийцам медового месяца» Уильяма Кестла).

Не менее яркий пример развития, парадоксально включающего в себя удержание наиболее традиционных и, казалось бы, отживших принципов буржуазной идеологии, дают метаморфозы «авангардизма», постепенно сливающегося с системой коммерческого кинопроизводства и заимствующего подчас самые крайние формы «массовой культуры». Если раньше кинематографические эксперименты практически никогда не появлялись на широком экране, то ныне принадлежность к «авангарду» стала одним из залогов кассового успеха, иногда достаточно значительного. «Коммерциализация» (столь очевидная, например, в творчестве Алена Роб-Грийе во Франции или Энди Уорхола и Поля Морисси в США), как и парадоксальная интеграция авангардистского художественного эксперимента прокатом,— любопытнейшие явления в современной буржуазной культуре.

Каковы же задачи и возможные пути теоретической интерпретации подобных метаморфоз современного кинематографа в нашем киноведении? Сейчас уже можно считать установленным, что конец пятидесятых годов представляет собой наиболее точную (при всей ее относительности) границу на пути возникновения этих метаморфоз. Именно на рубеже 50-х годов кончается период полновластного господства повествовательного кинематографа, когда фильмы были прежде всего призваны рассказывать, с бóльшими или меньшими ухищрениями и сложностями, с бóльшей или меньшей социальной точностью и прозорливостью, но именно рассказывать на экране какую-то историю, воспроизводить сюжет, выстроенный по законам классической драматургии. В этот же период кончилась эра популярности на Западе голливудского кино. С появлением новых национальных кинематографий и новых направлений в кинематографиях старых нарастает новая «революция» в области средств выразительности: казавшиеся ранее незыблемыми законы теряют свою силу, а формулировка новых эстетических закономерностей из-за их неопределенности, быстрой сменяемости и плюралистической пестроты оказывается настолько трудной, что со второй половины 60-х годов большинство западных теоретиков отказывается от обобщений этих данных.

Тем не менее несколько тенденций в развитии «языка» современного кинематографа наметились уже достаточно ясно: это и полифония в самых разнообразных формах (сочетание хроники и игровых сцен; «коллажи» цитат — пластических, титровых и текстовых; звукозрительный контрапункт), и сопоставление этнографического материала с современными формами его передачи, подход к социальной жизни нашего времени, как к одной из проекций этнографии (фильмы Жана Руша, канадская школа, некоторые черты

африканского кино), и отношение к кинематографу как к средству детальной фиксации внешних проявлений человеческой эмоциональности (Антониони)... Даже, если многие аспекты кинопроцесса последних лет еще подлежат выявлению, то эти и некоторые другие тенденции достаточно характерны, чтобы на их основе можно было строить те или иные, хотя бы и предварительные обобщения.

Но о конкретном материале «нового кино», широко и многословно, но, разумеется, со своих позиций комментируемом западными критиками, теоретики-марксисты, как правило, либо вовсе не упоминают, либо упоминают вскользь и не по существу обозначенных выше проблем, а выбирая всегда лишь одну, наиболее привлекательную именно для этого автора тенденцию. Например, болгарский киновед Н. Милев рассматривает в книге «Божество с тремя лицами» (1968) исключительно фильмы, построенные по принципам психофизического монолога. Действительно, в 60-е годы появляются произведения (в частности и в особенности, фильмы Алена Рене), где в корне изменяется структурная роль интроспекций и находят специфическое применение исходные принципы теории Эйзенштейна о внутреннем монологе в кино. Однако при сколько-нибудь внимательном рассмотрении становится очевидным, что примеры подобных фильмов единичны: даже в тех, которые Н. Милев приводит в подтверждение своей концепции, сохраняется если не привычный синтаксис, то традиционная структура по эпизодам. Более того, многие из режиссеров, предстающих в книге Милева в роли апостолов этого стилевого течения, своими последующими работами опровергли тезис о преимущественном значении психофизического монолога.

Точка зрения Н. Милева не кажется нам поэтому достаточно убедительной. То, что он ставит во главу угла именно монолог, представляется теоретической натяжкой, так как фильмов, построенных по этому принципу, все же немного, и скорее можно утверждать, что закадровый монолог так и не стал (и не мог стать) нормой в развитии кинематографа, а остался лишь одной из форм общего раскрепощения выразительных средств кино, «освобождавшегося» от давления «традиционной драматургии». Стремление автора насильственно подогнать схему развития современного кино под некий, произвольно выбранный знаменатель, как нам кажется, привело к искажению реального кинопроцесса.

Неудача Н. Милева поучительна в том смысле, что она еще раз доказывает слабость дедуктивных теорий на нынешнем уровне развития киноведения: слишком мало еще систематизировано данных и слишком многое остается неясным и неопределенным в живом процессе поисков, поскольку многие продуктивные тенденции на наших глазах еще только зарождаются, чтобы можно было возводить в закон какую-то одну тенденцию. Такие попытки могут привести только к упрощениям и схематизации.

Этот пример показывает, что теоретические концепции всегда — прямо или косвенно — обусловливаются тем этапом развития кинематографа, свидетелем которого был тот или иной исследователь, и в большинстве случаев служат его обоснованию.

Поэтому мы не можем согласиться с итальянским критиком Гуидо Аристарко, который с некоторым пренебрежением писал в своей книге по теории кино: «Многие старые работы, когда мы перечитываем их сегодня, представляют чисто теоретический интерес, имеют значение лишь как свидетельство своей эпохи»*. Да, многие теории быстро отшумели и умерли, но надо видеть и другое: что «чисто исторический интерес» к иным из них в действительности подчас оборачивался прорывом в современность, ибо ничто в прошедшем развитии человечества не может быть безразличным для его настоящего. Вместе с тем, было бы полезно так поставить подлинно научную критику этих теорий, чтобы за ними выявлялись, проступили те черты реальной кинематографической практики, которые

* Гуидо Аристарко. История теорий кино. М., «Искусство», 1966, стр. 229.

и дали базу для появления изучаемых концепций. Такая критика явилась бы и более действенной, потому что позволила бы связать живой процесс искусства с его отражением в головах теоретиков, и в конечном счете позволила бы нам обрести возможность для нужного воздействия на кинопроцесс. В результате систематического исследования таких взаимосвязей, позволяющего проследить, как именно взаимодействовали различные этапы развития киноискусства с осмысляющими их концепциями, в будущем сможет появиться марксистская «теория истории кино».

В числе вопросов, которые, вероятно, заинтересуют авторов будущей «теории истории кино», найдет себе, видимо, место и такой действительно крайне любопытный вопрос, как вопрос о том, почему развитие кино, обусловленное, как известно, общими процессами социального и эстетического распада в странах капитализма, даже на нынешнем этапе еще порождает художественные системы, обладающие эстетической ценностью и относительной самостоятельностью по отношению к прошлому.

Вспомним, что на самом раннем этапе истории кино для него уже было характерно определенное разнообразие форм и типов фильмов, большая часть которых во второй половине 20-х годов, однако, была поглощена самой сильной (как по воздействию, так и по открывшимся с ее утверждением возможностям ведения экранного повествования) системой м о н т а ж н о г о кинематографа. Эта система, давшая кино средство последовательного рассказа, получила на Западе воплощение в зрелых произведениях Гриффита и послужила основой для развития экранного искусства на протяжении нескольких последующих десятилетий. Характерная для западного кинематографа последних лет тенденция «возвращения к истокам» кажется нам поэтому не случайным капризом моды, а процессом — с этой точки зрения — по-своему достаточно закономерным. Очевидно, диалектика развития кинематографа такова, что абсолютно неизбежный в многочисленных примитивах эпохи Патэ план-эпизод через четверть века был объявлен А. Базеном величайшим достижением истории кинематографа. Ныне сходная судьба постигает и приемы, связанные с применением двойной экспозиции. Еще вчера она казалась забытой всеми ветошью, а сегодня американский киноавангард вновь провозглашает ее едва ли не основным выразительным средством киноискусства.

Существует большое количество еще более конкретных и прямых связей: Так, Жорж Франжю объявляет себя учеником Луи Фейада, и его «Жюдекс» (1964) — это действительно не что иное, как современная парафраза на мотивы популярного в 10-е годы «сериала». Перечень примеров, как позитивных, так и негативных, можно продолжать до бесконечности: тут и связь первых, практически любительских фильмов с любительскими же современными лентами представителей молодежного «движения протеста», и применение эмпирически фиксированного времени у режиссеров «подпольного кино», напоминающее о первых короткометражках Люмьера, и структурная близость ранних «исторических хроник» с художественно-документальными картинами наших дней, и т. д.

Неожиданное возвращение к истокам, но возвращение всегда на качественно новом уровне, подтверждает мысль о диалектическом характере развития киноискусства и его выразительных средств, идущем всегда по спирали. Этим же, по-видимому, следует объяснить и тот факт, что на современном этапе развития кино и кинотеории некоторые критики и режиссеры (в первую очередь представители и пропагандисты «нового кино») усомнились в тех положениях теории кино, основанием для которых послужила система «киноязыка», своими истоками восходящая к творчеству Гриффита. Нормативный характер «грамматики», разрабатываемой многочисленными авторами от Р. Споттисвуда до М. Мартена и Е. Плажевского, постепенно все более разоблачил себя как противоречащий специфике киноискусства. Отсюда и широковещательные попытки пересмотреть концепцию «языка кино», от категорического отрицания теории

кино вообще (так, в середине шестидесятых годов французский критик и режиссер Люк Мулле выступил даже с докладом «О вреде киноязыка») до в принципе плодотворной попытки уподобить кино не «языку», а более свободной «речевой деятельности» (К. Метц). Но все эти попытки обнаружили свою несостоятельность.

Теперь взглянем на положение извне, сопоставив игровое кино с кинематографом вообще, включающим на равных — с игровым фильмом — правах хронику, научно-популярные, видовые картины, или даже более широко — в аспекте технического и социального развития средств аудиовизуального общения, наиболее перспективных в эпоху «массовой коммуникации». И сразу же убедимся, что источником отрицания концепции «языка кино» оказалось теоретически совершенно незакономерное уподобление кинематографа как системы коммуникации (языка кино) киноискусству как совокупности художественных систем.

Если некоторые авторы, следуя популярной на Западе буржуазной концепции «артизации» жизни, предлагают все средства связи и даже вообще всю историю человечества рассматривать «как искусство», то «левоэкстремистские» теоретики пришли к столь же глобальному отрицанию искусства вообще: на том основании, что оно якобы всегда является всего лишь формой «буржуазной мистификации». Исчерпывающего анализа этой полемики, крайне необходимого для марксистского искусствознания, мы в нашей литературе, к сожалению, не найдем, хотя такой анализ, так сказать, давно уже подготовлен жизнью. Впрочем, нас в данном случае интересует более частный вопрос: о том, каково соотношение кинематографа и искусства? Ответ на него нам, возможно, поможет найти ориентацию в еще продолжающемся споре о том, достойно или недостойно титула искусства телевидение.

Сразу оговоримся, что спор этот кажется нам надуманным. Во-первых, в художественных возможностях звукозрительного ряда (независимо от конкретной техники) вряд ли кто-нибудь усомнится. Во-вторых (и это важнее), правы ли мы, полагая, что системы общения достигают полного развития только тогда, когда они служат материалом для создания художественных произведений? Ведь если бы мы свели, например, обычный язык только к языку художественной литературы, то невольно обеднили бы поистине всеобъемлющие возможности этого самого могущественного средства связи между людьми. Почему же в отношении кинематографа такое требование многим кажется естественным? Ответ, как нам кажется, кроется и в специфике культуры XIX века, когда все аудиовизуальные средства общения функционировали автономно, только как виды искусства, и в характере развития кино, постепенно из средства информации превратившегося сперва в предмет развлечения, а потом и в средство художественного исследования реальности. Свидетели этого процесса настолько увлеклись разработкой теоретической проблематики киноискусства, что почти целиком предали забвению... кинематограф.

Однако, на наш взгляд, пока приоритет более непосредственного идеологического (и политического) воздействия на сознание людей будет принадлежать средствам массовой информации, лишь в незначительной своей части использующим специфически художественные приемы, удельный вес произведений искусства в общей продукции средств информации в современном мире в количественном отношении будет оставаться относительно небольшим.

И о возможности изменения этого соотношения пока можно говорить лишь как о перспективе коммунистического строительства, для которого как раз характерно неуклонное в о з р а с т а н и е роли литературы и искусства в формировании мировоззрения человека. Буржуазная культура в этом смысле характеризуется противоположной тенденцией: в западном мире роль искусства в общественной жизни, в борьбе людей за лучшее будущее катастрофически падает.

Поэтому, как нам кажется, появление ТВ оказалось знаменательным не своей способ-

ностью или неспособностью стать «новым искусством», а тем, что оно вернуло звукозрительному ряду всю полноту его коммуникативных функций, среди которых создание художественных произведений, как документальных, так и игровых, сохраняя свое значение, все же перестало быть чуть ли не единственной целью. Однако инерция привычного исследовательского подхода оказалась столь сильной, что вместо признания этих перемен, как естественных, многие авторы и до сих пор ссылаются на ущербность ТВ, якобы еще не доросшего до искусства.

Именно поэтому до самых последних лет было принято считать телевидение своеобразным подразделением кинематографа, только — если не социально, то эстетически — менее значительным. Однако в действительности сосредоточение внимания только на кино свидетельствует об ограниченности тех, кто в этом повинен. Сегодня уже не телевидение предстает частью кинематографа, а скорее кинематограф — частью телевидения, или, точнее, и то и другое — частью значительно более общих процессов внедрения в культуру человечества аудиовизуальных средств коммуникации. Конечно, исследование кино в этом аспекте требует непременного учета социальных трансформаций, идущих в диаметрально противоположных направлениях в условиях капитализма и социализма. Теперь исследователю уже мало знать общие закономерности развития общества — необходимо еще овладеть различными методами конкретного исследования изменения социальных структур под воздействием новых средств коммуникации, одним из которых является кинематограф.

Обращение к искусству и системам коммуникации вообще приводит нас и к вопросу о перспективах их развития в условиях капитализма и социализма. В современном мире этот вопрос стал предметом ожесточенной идеологической борьбы как между марксистскими и немарксистскими концепциями, так и между различными направлениями буржуазной науки.

В глазах одного из ведущих зарубежных специалистов в области прогнозирования, «пророка электронной эры», Маршалла Маклюэна средства коммуникации вообще оказываются центральной и чуть ли не единственной силой исторического развития.

Для доказательства своей концепции Маклюэн предельно дробит формы общения между людьми, рассматривая, например, письменный язык, печатное слово и периодическую прессу, как различные коммуникативные системы. Охватив явления бытовой культуры в целом — от моды и мебели до оружия и автоматики,— ученый тем не менее не пытается построить на этой основе в своих работах цельную систему развития культуры. Он откровенно заявляет: «Я ставлю эксперименты. У меня нет своей точки зрения. Я не объясняю, а исследую»*. Такой подход порождает неопределенность авторской позиции и запрограммированную множественность предлагаемых решений. Если в области политики и социологии, на которых, как правило, сосредоточивается основное внимание Маклюэна, его взгляды предвзято реакционны, то в сфере социальной психологии, составляющей излюбленный плацдарм его построений, у него есть и точные наблюдения, которые могут быть учтены и продуктивно переосмыслены. Справедливо утверждая в своей «Галактике Гутенберга»**, что развитие аудиовизуальной коммуникации оказало несомненное влияние на формы существования и распространение «естественного языка», Маклюэн делает затем еще один, на этот раз лишний шаг, метафизически выводя из развития звукозрительного ряда гибель... печатного слова. Закономерности развития техники и капиталистического производства он переносит в область, принципиально иную по своей имманентной природе. Он забывает, что если на уровне спроса и потребления в США ТВ и иллюстрированные журналы действительно так конкурируют друг с другом (не говоря о более очевидной, но не связанной с разностью самой коммуникативной системы «борь-

* M. MacLuhan. Hot and Cool, 1968, p. 13.

** M. MacLuhan. The Gutenberg Galaxy, 1962.

бе» кинематографа и телевидения), что популярность той или иной программы может привести к краху параллельного издания, то это вовсе не означает, что рассматриваемое в целом общение между людьми фатально идет к гегемонии звукозрительного ряда. Наоборот, анализ коммуникативных систем, основанных на новой технике, доказывает, что все разнообразные средства общения между людьми способны составить цельный и гармоничный комплекс, и что только такой комплекс и позволит полностью раскрыться творческим возможностям человека. Разные средства общения призваны дополнять друг друга так же, как различные органы чувств. Но дать для этого реальную базу может только общество, свободное от конкуренции, то есть общество социалистическое.

В ходе коммунистического строительства постоянно возникают проблемы развития и сочетания различных коммуникативных систем в их единонаправленном движении. Вспомним в этой связи такие положения Постановления ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии», как указание на необходимость расширения производства документальных и научно-популярных фильмов, а также рекомендация киностудиям систематизировать создание картин по заказу телевидения. В этих положениях нашли глубокое научное и практическое решение вопросы расширения сферы действия кинематографа и органической связи кино и ТВ, несмотря на их нынешнюю ведомственную разобщенность.

В буржуазной культуре мы обнаруживаем только элементы взаимного дополнения и проникновения различных систем общения, поскольку непреодолимой преградой на пути их синтеза остается капиталистический способ производства. И все-таки, некоторые исследователи сумели и на Западе оценить теоретическое значение комплексного анализа систем коммуникации. Так, например, Кристиан Метц во введении к выпуску журнала, целиком посвященного анализу изображения, писал: «Визуальное сообщение частично подвержено проникновению языка не только извне (роль подписи под фотографией, текста в кино, комментария на телевидении и т. д.), но и изнутри, в самой своей визуальности, которая доступна для понимания иногда только потому, что ее структуры частично не визуальны... На самом деле понятие «визуального» в том тотальном и монолитном смысле, которые ему сообщают некоторые современные дискуссии, есть иллюзия, и «изображение» (в этом смысле) есть нечто реально не существующее. Именно поэтому следует избегать маниакального противопоставления изображения и слова»*. О целесообразности предлагаемой методики свидетельствует само появление кинематографа.

Отказ от изолированного восприятия отдельных видов коммуникаций является одной из необходимых предпосылок их дальнейшего развития. В области техники на повестке дня стоит вопрос о многоцелевой системе связи. В области же культуры даже последователи Маклюэна вынуждены ввести новое понятие «интермедиа», отражающее всепроникающее воздействие многих «медиа» в современной жизни. Наконец, искусство в своей эволюции тоже стремится ко все более широкому охвату явлений действительности, соответствующему росту его социальной роли. В частности, этот процесс порождает тенденцию к эстетическому осмыслению всех систем общения между людьми и их синтезу в представлениях «развернутого кино»**, которое призвано сочетать множество форм аудиовизуальной записи и воспроизведения с реальным сценическим действием. Всесторонний анализ этих явлений требует общего исследования буржуазного искусства, в условиях которого они развиваются.

### Направления исследования и жанры критической литературы

Уже этот, неизбежно суммарный обзор теоретической проблематики западного кинемато-

---

* «Communications», Paris, 1970, № 15, pp. 5—6.

** См. G. Youngblood. Expanded cinema, 1970. Философские и теоретические позиции этой книги были проанализированы М. Шатерниковой в статье «Развернутое кино» — интеллектуальный блеф» («ИК», 1972, № 6).

графа, ориентированный, как было оговорено в начале статьи, преимущественно на развитые капиталистические страны, доказывает, что задачи, стоящие перед советскими исследователями, сложны и многообразны, и в этом многообразии многое еще не проанализировано и не оценено, отчасти и потому, что реальные возможности нашего киноведения, и по количеству выходящей в свет литературы и по обеспеченности творческими кадрами, все еще остаются ограниченными. Принятые в последнее время меры (в частности, создание первого в нашей стране Научно-исследовательского института теории и истории кино) свидетельствуют о том значении, которое партия и правительство придают развитию науки о кино в системе общественных наук в целом. Тем более требовательно следует относиться к идейно-теоретическому уровню и тематике ведущихся исследований. Чем больше возможностей открывается перед учеными, тем тщательнее должен быть выбор г л а в н ы х направлений развития науки, ее наиболее актуальных разделов и перспективных целей. Именно поэтому в заключение мы позволим себе остановиться на ряде вопросов, связанных с характером и жанрами нашей литературы по буржуазному кино, с тем чтобы хотя бы отчасти осветить задачи, требующие самого незамедлительного решения.

Начнем с очевидного. Напомним, что рассказ о фильмах, окрашенный ярким авторским отношением, с точной и аргументированной оценкой, подчас более убедителен, чем логически безупречный, но холодный анализ. Умение повести за собой читателя, сделать его как бы соавтором, дать ему возможность проследить формирование концепции фильма от самого ее зарождения — качество крайне редкое (примерами виртуозного владения такой техникой рецензирования могут служить статьи Г. Капралова и Р. Юренева) и тем более ценное.

Было бы, однако, ошибкой считать (как это иногда делается), что рецензия и обзоры — единственно возможные формы анализа зарубежного кино. Хотя критика является связующим звеном между произведением и его потребителем, киноработником и зрителем, при подходе к западному материалу ее роль становится подчиненной, поскольку она одна не может решить многие сложные проблемы, связанные с развитием современного искусства. В этом критика должна получать постоянную помощь от эстетики, философии, гражданской истории, социологии, фундаментального киноведения, то есть от наук, которые могут общими усилиями определить главные опорные пункты такого изучения.

Помимо критики, киноведение включает, как известно, эстетику и теорию кино, изучающие общие закономерности формирования и развития киноискусства, фильмологию, объединяющую все разнообразные подходы к кино с позиций других наук, историю кино. При этом именно история как научная дисциплина в первую очередь и призвана обобщать все множество данных, связанных с кинематографом и его развитием во времени.

Прошло то время, когда каждый писавший о кино автор мог основываться на благодушной иллюзии, что он способен охватить все богатства феномена «кинематограф» и проанализировать сразу все его аспекты. Как и в других формах научной деятельности, в киноведении наступила эпоха коллективных комплексных исследований, требующих участия ученых разных специальностей и квалификации. Именно поэтому, начав с историзма, как одного из основополагающих принципов теории в целом, а значит и с исторического материализма, поскольку только он дает общую основу для изучения любой формы общественного сознания, мы неизбежно приходим к определенной дифференциации, позволяющей более точно определить формы и аспекты изучения как истории кино в целом, так и послевоенного буржуазного кинематографа.

В связи с этим встает немаловажный вопрос о сугубо философской проблематике в киноведении. Казалось бы, в наши дни доказывать, что критика кинопроизведений должна включать анализ мировоззрения автора в свете процессов, характерных для современного развития капитализма, нет нужды. Однако ки-

нокритикам часто свойственно обходить эти, на их взгляд, вероятно, чрезмерные сложности. Исключение составляют те случаи, когда к кино обращаются философы. В качестве примера тут можно привести статью К. Долгова*, отвечающую задачам научного анализа той проблемы — кризис буржуазного философско-эстетического сознания и кино,— к которой обратился автор. Из этого можно сделать вывод, что только творческое содружество ученых разного профиля может привести к существенным результатам на пути изучения взаимозависимости философской мысли и киноискусства.

В отсутствии такого подхода — одна из причин отставания нашей кинолитературы, посвященной проблемам буржуазного кино, от общих требований марксистской гуманитарной науки. Если историю отечественного кино (в том числе и изучение современного этапа его развития) нельзя себе представить без трудов С. Гинзбурга, Н. Лебедева, С. Фрейлиха, Р. Юренева, без кропотливой работы по выявлению новых фактов В. Листова, без фундаментальных «Очерков истории советского кино» (при всех их недостатках) и, в особенности, без новой четырехтомной «Истории советского кино», а также справочных изданий Госфильмофонда СССР, то в области зарубежного кино подобных работ еще нет. Здесь преобладающее место все еще занимает популярная литература, ни в коей мере не претендующая на фундаментальность.

Но засилье популярной литературы, «беллетристики» о кино отнюдь не проходит бесследно. Отсутствие твердой научной методологической базы порождает скороспелые, часто взаимоисключающие оценки, неглубокие беглые пересказы, неправомерные обобщения, а в ряде случаев и некритическое следование зарубежным образцам «сенсационной» кинолитературы. Особенно остро в связи с этим встает вопрос о переводных изданиях. Легко убедиться, что тут часто проявлялся совсем не научный, а скорее «коммерческий подход». Иначе чем объяснить, что на русский язык была переведена та из монографий, посвященных Мерилин Монро, которая отличается наименьшей достоверностью, наименьшей серьезностью, наименьшим тактом (о научности тут вообще говорить нечего), но зато наибольшей «привлекательностью» для читателей вполне определенной категории?! И это в то время, когда зарубежные исследования, представляющие бесспорный научный интерес, еще ждут своей очереди. Конечно, книга Сильвена Райнера о Мерилин Монро — исключение в нашей книгоиздательской практике, и мы далеки от того, чтобы выдавать его за правило. Ведь то же издательство «Прогресс» печатает и ценные киноведческие работы (например, «Историю киноискусства» Ежи Теплица). И все же в этом исключении проглядывает опасная тенденция — опасная не только для читателя (это очевидно), но и для нашего киноведения.

Хорошо, когда авторы, пишущие о буржуазном кинематографе, как В. Баскаков, Я. Березницкий, Г. Богемский, И. Генс или Р. Юренев, владеют обширным материалом, правильно ориентируются в сложных проблемах, могут самостоятельно решать методологические задачи. Однако на чем базироваться м о л о д ы м исследователям, в п е р в ы е обращающимся к новому для них кругу вопросов, не прошедшим школу Госфильмофонда или международных фестивалей и вынужденным строить концепции на основе нескольких, чаще всего случайно просмотренных фильмов? Какие ориентирующие работы советских исследователей может им предложить наш книжный рынок?

Ведь «деловые» соображения издателей часто побуждают даже талантливых и глубоких критиков, склонных к теоретическим обобщениям, писать работы, посвященные явно незначительным мастерам, только потому, что имя такого режиссера или актера, по мнению заказчиков, обеспечит монографии о нем повышенный спрос. Тогда критика объекта заменяется критикой «вокруг» объекта — наибольшее значение приобретают мысли автора не о самом герое его повествования, а о более общих аспектах современного киноразвития,

* «ИК», 1974, № 3.

В первую очередь это относится к монографиям о популярных западных актерах. Ведь известность актера отнюдь не всегда соответствует размерам его дарования, общественно-эстетической значимости его творчества. Более того, даже многие крупные актеры, если они не являются, подобно Чаплину, полноправными авторами своих произведений и не создали персонажей, обладающих высокой силой типизации, не могут претендовать на то, чтобы служить объектом специального и развернутого искусствоведческого исследования. На это, по нашему мнению, чаще всего могут претендовать только актеры незаурядной творческой и личной судьбы, которая сама по себе представляет общественный интерес.

Ведущую роль в нашем киноведении сейчас бесспорно играет публицистика. Ее представители стремятся в первую очередь правильно определить социальную значимость того или иного произведения или группы произведений, политический смысл процессов, происходящих в буржуазном кинематографе в целом. Материал кино в данном случае служит скорее подспорьем для иллюстрации или доказательства истин более общего порядка, для анализа явлений идеологии или культуры в целом. Такой подход в принципе и закономерен и естествен, более того, он обязателен, но все же скорее как исходный руководящий принцип исследования. Когда же на общеидеологической оценке работа критика останавливается и отдельные произведения не анализируются, а только лишь служат в качестве позитивного или негативного примера, иллюстрирующего общеидеологические концепции критика, то этого, конечно, недостаточно. Ведь последовательно партийная позиция по отношению к явлениям искусства необходимо предполагает четкую оценку социальных коллизий, получивших неповторимое художественное отражение именно в данном произведении, их классовый, марксистский анализ, но при этом обязательно должен основываться на подлинно научной социологической концепции и избегать легких трафаретов гиперкритицизма, к которым нередко бывают склонны авторы, не очень подготовленные к решению стоящих перед ними задач во всей их специфичности и противоречивости.

Есть в нашей кинолитературе и другая крайность, когда те или иные произведения анализируются только в связи с развитием самого искусства, вне общественных связей, как явления, которые подлежат оценке по преимуществу эстетической. Работы таких киноведов восходят к традиционной (господствовавшей до самого последнего времени на Западе) «интерпретационной критике», стремящейся создать своеобразный словесный эквивалент художественного ряда, возникшего на экране; такая критика озабочена прежде всего тем, чтобы выразить, передать эмоциональную взволнованность, испытанную пишущим при просмотре картины. В качестве примера такой критики на Западе можно привести практику влиятельного английского журнала «Сайт энд Саунд». Но по нашим наблюдениям, принципы «интерпретационной критики» оказали известное влияние и на некоторых наших авторов; отразившись в первую очередь на их стиле, они частично затронули и самое восприятие фильмов (в качестве примера назовем книги «Современные западные кинорежиссеры» В. Божовича или «Феллини» Т. Бачелис).

«Интерпретационная критика» была особенно популярна в середине 50-х и в начале 60-х годов. И это не случайно. Именно в этот период на первый план вышли художники, которые, казалось, впервые за всю историю буржуазного кинематографа могли претендовать на это звание в том его мифологизированном понимании, которое не одно десятилетие насаждалось традиционным идеалистическим искусствознанием, художники, по своему дарованию достойные занять место рядом с их крупнейшими собратьями по другим видам искусства. Имена Феллини и Антониони, Рене и Бунюэля, Бергмана и Мидзогути, Куросавы и Уэллса все чаще стали появляться наравне с именами Пикассо, Фолкнера, Стравинского, Томаса Манна, Бертольта Брехта.

Произведения таких художников кино про-

извольно вырывались при анализе представителями «интерпретационной критики» из реального контекста той общественной ситуации, в которой они возникали, и сопоставлялись лишь на самом общем уровне обобщения с высшими достижениями других видов искусства. Это неизбежно приводило к обеднению процесса творчества, поскольку произведения часто представали некими «абстрактными сущностями», «очищенными» от всего многообразия своих связей с политической и социальной реальностью.

Такой подход к киноискусству плодотворным признать нельзя. В подтверждение сошлемся на те интерпретации, которым обычно подвергается в критике такого типа Луис Бунюэль. В его фильмах абстрактно разрушительное начало причудливо сочетается с конкретной направленностью против ненавидимой режиссером буржуазии. Этот аспект очевиден и в раздвоении лежащего у истоков творчества мастера сюрреализма, давшего в творчестве некоторых художников прямой аналог фашизму (о чем хорошо и доказательно писали некоторые наши авторы), и в то же время породившего прямо противоположную тенденцию — перехода от «сюрреалистической революции» внутри культуры к революции социальной. Именно с этой последней тенденцией, по нашему мнению, в первую очередь и связано творчество Бунюэля, в лучших своих картинах обнажающего социально-исторические корни обличаемого общественного зла (примерами тому в ранний период развития мастера могут служить характеристика блока светской и духовной власти в «Золотом веке» и выявление социально-экономических причин вырождения деревни в «Земле без хлеба», а в более поздний — знаменательный перенос времени действия экранизации романа О. Мирбо «Дневник горничной» из политически нейтрального рубежа веков в годы распространения во Франции фашизма). Вместе с тем, в ряде его произведений наблюдается тенденция принципиально иного толка, когда все конфликты переносятся в сферу столкновения косного сознания и провокативного подсознания личности.

Эти противоречия в творчестве Бунюэля стремились выявить и С. Юткевич и (в только что названной книге) В. Божович. Однако В. Божович, на наш взгляд, не охватил всей противоречивости творчества испанского режиссера, думается, прежде всего из-за своей недостаточной методологической вооруженности.

На примере его работы о Бунюэле становятся очевидными те неизбежные потери, к которым приводит чрезмерная абстрактность суждений, в результате чего как раз наиболее существенные черты художественного процесса сливаются в трудно различимые пятна, как человеческие фигуры, если их рассматривать с высоты птичьего полета. По этой же причине некоторым нашим авторам не удалось достаточно четко определить и противоречивость творчества Феллини: многие важные идейно-философские особенности его фильмов исчезли в общем «интерпретационном» описании стилистики. Даже бесспорный, на мой взгляд, маньеризм «Джульетты и духов» в некоторых исследованиях предстал всего лишь как досадная случайность, тогда как при научном, объективном подходе легко обнаружить источник тенденции, погубившей картину «Джульетта и духи», едва ли не в каждом произведении режиссера. Ведь источник феллиниевского маньеризма надо искать прежде всего в том почти самодовлеющем значении, которое для него столь часто приобретает стиль. Но как и почему на данном этапе творчества режиссера исчезает реальное жизненное содержание, а вместе с ним и то диалектическое противоборство стиля и реальности, которое составляет одну из внутренних коллизий дарования Феллини, из «чистого», имманентного рассмотрения его стиля понять нельзя. Чтобы это понять, надо открыть причины, которые лежат вовне; к сожалению, как раз этот внешний ряд, определяющий логику трансформации режиссера, почти не рассматривается в работах наших апологетов автора «Сладкой жизни».

При определении первопричины этой недостаточности ключевой оказывается проблема историзма, учета всех явлений, обусловли-

вающих художественное и идейное развитие того или иного автора. К сожалению, при чтении некоторых книг и статей о западном кино иногда создается иллюзия, будто процессы, происходящие, например, в сознании прогрессивного крыла буржуазной интеллигенции, протекают как самостоятельная эволюция, которая в силу своей обособленности и может быть подвергнута не конкретно-историческому, классовому анализу, а всего лишь логической формализации — как на уровне стиля, так и на уровне содержания.

При этом взаимосвязи между социальными и политическими конфликтами, например, послевоенного периода, реальной историей человечества и рассматриваемыми произведениями акцентируются только в самой общей форме, а фильмы, творчество тех или иных режиссеров ставятся в зависимость лишь от развития современной философской мысли. Между тем ясно, что в таких случаях мы сталкиваемся с абсолютизацией всего лишь одной части процесса (части очень важной, но тоже еще нуждающейся в конкретно-историческом объяснении) и переносом ее частных закономерностей на целое. Если как а с п е к т анализа, исследование взаимообусловленности кинопроизведения философскими и эстетическими идеями эпохи правомерно и необходимо, то обособление этого аспекта, его абсолютизация представляется нам одним из самых спорных моментов в ряде работ советских киноведов.

Ведь наряду с анализом философии и эстетики перед авторами стоят и другие задачи, порожденные множественностью связей искусства как с социальной действительностью, так и с различными сферами идеологии.

В этой связи любопытно отметить, что в таких разных по стилю, проблематике и методике книгах, как книги Р. Соболева, М. Туровской и В. Божовича, наличествует все же сходная жанровая установка. В чем она?

«...Эта книга ни в коей мере не исследование, не научная работа. Это действительно лишь очерки и заметки, а местами просто путевые записи журналиста»,— пишет Р. Соболев*.

«Когда критик знает точно, что написанная им книга не может претендовать на роль исследования, и в то же время не знает, на что она может претендовать, он называет ее скромно — «заметки», или более интригующе — «эссе»... Предлагаемая книжка — как читатель мог заметить из ее подзаголовка — как раз и принадлежит к этому необязательному, но милому сердцу многих жанру»*,— предуведомляет своего читателя М. Туровская.

«В этой книге вниманию читателя предлагаются очерки, посвященные творчеству наиболее значительных художников современного западного кино»**,— оповещает нас В. Божович.

Таким образом, все три автора старательно открещиваются от претензий на создание общей концепции развития кинопроцесса в современных условиях и с редким единством спешат признать, подчеркнуть, напомнить читателю, что специфика избранного ими жанра наложила на них определенные ограничения и породила подчас непреодолимые трудности. Конечно, с одной стороны, жанр эссе имеет свои неоспоримые преимущества, он позволяет без специальных оговорок переходить от научного описания и анализа к «ненормативным» ассоциациям любого рода и т. п. И все эти козыри в названных книгах часто обыгрываются с блеском, так что читатель не может удержаться от искреннего восхищения умением и изощренностью автора во владении образными сравнениями, метафорами и другими выразительными средствами русского языка.

Широко используется и другая, менее очевидная возможность жанра: собрать в одной, достаточно небольшой по объему книге значительное количество информации, множественность и выразительность которой в таких случаях призвана прежде всего прикрыть отсутствие или, в лучшем случае, ослабление логических связей между отдельными гла-

* Р. С о б о л е в. Запад. Кино и молодежь. М., «Искусство», 1971, стр. 6.

* М. Т у р о в с к а я. Герои «безгеройного» времени (заметки о неканонических жанрах). М., «Искусство», 1971, стр. 5.

** В. Б о ж о в и ч. Современные западные кинорежиссеры. М., «Наука», 1972, стр. 11.

вами, эссе, портретами, часто приобретающими под пером критиков почти самодовлеющее значение. Тем сложнее задача рецензента такой книги, ибо, обратившись к ядру той или иной работы и находя в нем определенные спорные моменты, он поминутно сталкивается с тем, что обнаруживает фрагменты, отрывки или отдельные фразы, в которых автор, пользуясь «спецификой жанра», как бы вносит необходимые дополнения, поправки или оговорки в свою основную идею, не меняя, тем не менее, ее сути.

Здесь решающим оказываются опять-таки соблюдение принципа историзма, требующего, в частности, решительного отказа от изоляции явлений «массового сознания», от идейного развития в целом, умения сочетать анализ частных закономерностей психологии, социологии, культуры с общими социально-историческими процессами.

Интересный опыт своеобразного среза культуры по параметру популярности содержится в работе М. Туровской «Герои «безгеройного» времени», где угаданы (хотя и недостаточно подробно объяснены) некоторые существенные стороны духовной жизни Запада. Ориентация на 50—60-е годы тут не случайна, поскольку как раз для этого периода была характерна относительная «автономность» «массовой культуры», что значительно облегчало ее исследование.

И жанр эссе в данном случае тоже, пожалуй, был наиболее удобен, так как наша наука в тот период еще не достигла уровня, на котором эти проблемы могли бы быть рассмотрены с достаточной полнотой и фундаментальностью. К сожалению, книга М. Туровской тоже представляет собой скорее подход к теме, нежели ее разработку. Отсюда и ее «эссеистская форма», отсюда же и ее фрагментарность, осколочность, недостаточная концептуальность.

Отсутствие фундаментальных трудов по этим проблемам не может не беспокоить нас и сейчас. Ведь даже процессы и явления, относящиеся ко вчерашнему дню истории буржуазного кино, еще не получили в книгах наших авторов систематического анализа; между тем стремительное развитие кино в наши дни уже поставило перед исследователями новые вопросы, принципиально отличные от рассмотренных в книгах В. Божовича или М. Туровской. И то, что десять лет назад казалось последним словом и кино и науки о нем, ныне предстает всего лишь достоянием прошлого.

Аргументированная критика новых концепций, сложившихся в условиях невиданно обострившегося кризиса всей капиталистической системы, станет возможной лишь в том случае, если каждое новое явление будет рассмотрено как часть исторического процесса, с учетом факторов самых разных уровней, в том числе и тех, которые на поверхности с этим явлением не связаны. Такой глубины и полноты анализа не достичь, оставаясь в границах эссеизма, обычно лишь создающего иллюзию всестороннего охвата явлений (не забудем, что режиссерам и проблемам, рассматриваемым в книгах В. Божовича, М. Туровской или Р. Соболева, за рубежом посвящены даже не тома, а целые библиотеки). Ведь, как мы уже говорили, на современном этапе развития науки о кино все более очевидной становится необходимость создания исследований, охватывающих (с максимальной полнотой и научной последовательностью) отдельные части и аспекты общего исторического процесса.

Эта необходимость ощущается тем острее, чем чаще и нагляднее обнаруживается недостаточность тех работ, которые ранее считались эталоном полноты (например, «Всеобщая история кино» Жоржа Садуля, в области теории — «Природа фильма» Зигфрида Кракауэра). На современном уровне знаний даже такие фундаментальные работы воспринимаются как методологически односторонние. В них относительно меньшее внимание уделяется то процессам производства, то функционированию кино в обществе, то эстетическим чертам описываемых произведений. Конечно, отбор — явление неизбежное и закономерное при анализе; однако сейчас уже нельзя забывать о том уровне понимания развития культуры, на который указывает академик П. Федосеев:

«Художественное творчество стало предметом научного исследования в самых различных аспектах. Это уже область не только литературоведения и искусствоведения, но также и психологии, и физиологии, и даже математики, не говоря уже о социологии, обо всем комплексе социальных дисциплин»*.

В жанре эссе таких методологических задач не решить, хотя в своих пределах — на наш взгляд, все же разочаровывающе узких — его значение было и остается сравнительно очевидным.

Определяющее значение при решении этих методологических задач, взятых во всей их полноте и сложности, будет иметь координация деятельности киноведов, специализирующихся в области современного зарубежного кино. Ведущую роль здесь, видимо, призван сыграть Институт теории и истории кино. Конечной целью всех усилий должно быть создание истории мирового кино. Полезно было бы написать и историю развития выразительных средств киноискусства, которого, как правило, касаются только в теоретических сочинениях. Анализ этой проблематики в историческом аспекте позволил бы еще ярче выявить определяющее влияние советского кино на мировой кинопроцесс, опровергнуть бытующее среди зарубежных авторов мнение о том, что метод социалистического реализма якобы сковал творческую инициативу советских художников.

А сколько еще конкретных проблем ждут своих исследователей! Именно исследователей, способных не только описать материал, но и раскрыть закономерности, действующие в его пределах.

●

Методологические проблемы, которым посвящена настоящая статья, возникают в ходе развития не только киноведения. Их можно (и должно) рассматривать и в аспекте истории науки в целом (в частности, науки гуманитарной). Действительно, отсутствие четкой грани между популярной и фундаментальной литературой, стремление (и возможность) облечь свои мысли в доходчивую, всем понятную форму — свойство всех отраслей знания на раннем этапе их развития. В дальнейшем наука вырабатывает свою методику и терминологию, становится все более и более сложной и разветвленной, пока, наконец, не достигает поры зрелости (определяемой, по известному положению Ленина, возможностью применения в ее пределах аппарата математики). Задача информации о достижениях ученых переходит к особой категории популяризаторов (соединение в одном лице ученого и популяризатора очень ценно, но тем не менее крайне редко). Открытия же общего характера, определяющие перспективы дальнейшего развития, становятся скорее исключением, поскольку предмет каждого отдельного исследования максимально конкретизируется: сколько новых законов естествознания приходится на одну теорию относительности, сколько новых философских положений было выработано на основе диалектического и исторического материализма?

Но до этой ступени развития киноведению еще далеко. Что же касается изучения западного кинематографа, то, как мы убедились, оно у нас пока развито даже менее, чем исследование советского кино. Поэтому не удивительно, что замечания, на которых мы здесь останавливались, так часто носят, условно говоря, предварительный характер. Если мы обратимся к параллельным дискуссиям в искусствоведении и литературоведении, то убедимся, что там ставились вопросы, одновременно и более конкретные и более общие, чем те, которых мы касались в настоящей статье. Хотя, академик Д. Лихачев и обнаружил в литературоведении ситуацию, в общих чертах сходную с положением, сложившимся в киноведении. «Главный изъян наших литературоведческих работ,— писал он,— состоит в том, что мы недостаточно отделяем задачи исследовательские от популяризаторских... Недостаток этот в значительной мере навязан литературоведению со стороны: издательствами и планирующими ин-

* П. Н. Федосеев. Плодотворная инициатива. В сб.: «Художественное и научное творчество». Л., «Наука», 1972, стр. 6.

станциями*. От литературоведов требуют доходных книг с широкими темами. Институты и авторы отказываются поэтому от специальных научных исследований на «узкие» темы. Между тем всякая наука двигается вперед специальными разработками... Помимо обобщающих трудов литературоведы обязаны заниматься исследованием тех или иных специальных вопросов. Необходимо создать широкий фронт специальных исследований»**. Более того, Д. Лихачев подчеркивает необходимость создания трудов, рассчитанных только на специалистов, где бы разрабатывалась и использовалась особая терминология. К сожалению, нам об этом говорить еще рано. Функции горизонтального движения камеры в «Иване Грозном» пока не может быть посвящена ни монография, ни диссертация, ни даже отдельная глава, а в лучшем случае — страничка в работе общего характера. Но об этом нельзя не пожалеть, ведь в этом как раз и проявляется та неподготовленность к комплексному подходу к анализу своего предмета, за который ратует Ю. Барабаш в цитированной выше статье. А без предварительной дифференциации стремление к комплексности может привести только к опасным и неосмотрительным упрощениям.

Тем более необходимо сделать решающий шаг для того, чтобы киноведение смогло, наконец, полностью соответствовать тем повышенным требованиям, которые предъявляются к общественным наукам на современном этапе развития нашего общества. Особенно важно это при подходе к буржуазному кинематографу — здесь ненаучность всегда чревата потерями идеологическими.

Пока же дело поставлено так, что на популяризаторской работе, поскольку на нее затрачивается меньше труда (нового ведь ничего открывать не надо!), а темпы прохождения и тиражи изданий значительно выше, сосредоточены сейчас основные кадры киноведов. Сами условия труда толкают их по более легкому пути. Изменить такое положение может только сознательная ориентация на развитие фундаментального киноведения, которое не только послужит науке как таковой, но и позволит решить одну из главных задач, поставленных перед нами Постановлением ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» — будет способствовать повышению идейно-теоретического уровня литературно-художественной критики.

Конечно, до решения большинства затрагиваемых вопросов еще очень далеко. В данной работе мы отнюдь не претендовали на определение какой бы то ни было окончательной истины в последней инстанции, а стремились лишь начать обсуждение некоторых теоретических проблем марксистского анализа истории кино в странах Западной Европы и Америки, сознательно не избегая заведомо полемических суждений. Наша статья носит дискуссионный характер и базируется более на рабочих гипотезах, нежели на уже доказанных фактах. Но если бы факты уже были доказаны, а истина установлена, отпала бы необходимость и в написании не только этой, а и всех других статей на эту тему.

В заключение хотелось бы еще раз подчеркнуть, какое большое значение для развития науки о кино имеет разработка методологии, основанной на принципе историзма, позволяющей использовать данные новейшей истории, социологии, эстетики для исследования противоречивых процессов, определяющих эволюцию западного киноискусства. Только овладев всем арсеналом методов марксистской науки, киноведение сможет решить те сложнейшие задачи, которые ставит перед ним идеологическая борьба в современном мире, на одном из острых участков которой находятся деятели литературы и искусства, а в их числе — киноведы и кинокритики.

---

* Добавим от себя: нетрудно заметить, что издательства и инстанции все же проявляют значительно большую «широту взглядов» по отношению к литературоведению, чем к киноведению.— *К. Р.*

** Д. С. Лихачев. Об общественной ответственности литературоведения. В сб.: «Контекст. 1973». М., «Наука», 1974, стр. 9.

В. Егоров

# Риск против стандарта

*Заметки оператора*

Об операторах мало пишут. Еще меньше — об операторстве. Ну разве что промелькнет в массиве рецензий несколько восторженных эпитетов в адрес изобразительного решения, во всех отношениях выдающегося.

Не обошли, скажем, критики молчанием работу А. Итыгилова («Как закалялась сталь»). Уж слишком очевидными были достоинства изобразительной формы этого произведения, исполненной чистоты и поэтической приподнятости, восходящей непосредственно к эстетической концепции Довженко.

Заставил о себе заговорить оператор Г. Карюк, снявший фильм «Встречи и расставания» (режиссер Э. Ишмухамедов).

Уверен, что и оператор Павел Лебешев удостоится похвалы: он снял картину «Свой среди чужих, чужой среди своих» так по-молодецки удало, с той безоглядной смелостью, которая, как известно, города берет.

Заметят, надеюсь, критики и отменную фотографию новой работы В. Чумака («Премия», режиссер С. Микаэлян). Живописное богатство и разнообразие освещения, тонко уловленные оператором, созданная им настоящая портретная галерея не могут, по-моему, остаться незамеченными.

Спору нет: большие операторские удачи всегда находили свое отражение (хотя чаще всего — уменьшенное) в критической литературе. В свое время немало писалось о А. Головне и Э. Тиссэ, о Б. Волчеке и А. Москвине, о М. Магидсоне и Ю. Екельчике. Оживление в киноведении вызывал любой фильм С. Урусевского и М. Пилихиной. Немало лестных слов снискали работы В. Юсова, Л. Пааташвили, Г. Рерберга.

И все же повторяю: об операторстве пишут слишком мало. И в этом я вижу одну из причин наметившегося спада общего уровня операторского мастерства, причину появления продукции изобразительно вялой, холодной, монотонно стандартной, которую различает лишь большая или меньшая степень профессионализма.

А между тем анализ лучших в изобразительном плане зарубежных фильмов последних лет (назову наугад лишь «Людвиг», «Механический апельсин», «Кабаре», «Конформист», «Дилинджер») и, конечно, прежде всего лучших работ наших операторов того же последнего пятилетия позволяет, как мне кажется, сделать вывод о возникновении в операторском искусстве некоторых новых тенденций, заслуживающих специальной оценки. Мне кажется, что сейчас все чаще основным средством в арсенале оператора вновь становится освещение. Причем, освещение драматургически активное, а не то, до недавнего времени модное, рассеянное, при котором кадр строился на контрасте и гармонии цвета и тона, изначально присущих объекту съемки. Ныне диалектическая спираль, похоже, вновь вынесла нас к культу светотени. И по неумолимой, «железной» логике этой спирали светотень ныне качест-

**От редакции:** статьей В. Егорова мы открываем новую рубрику—материалы, печатающиеся под этой рубрикой, будут посвящены проблемам мастерства и призваны способствовать дальнейшему повышению профессионального уровня кинематографа. Статьи, которые мы предполагаем печатать под рубрикой «Лаборатория», будут носить **дискуссионный характер** — к обсуждению затронутых в них вопросов мы приглашаем читателей журнала.

венно обновилась, тяготея к суперконтрасту, изобилующему локальными недо- и переэкспозициями, вызванными к жизни стремлением операторов репродуцировать самые сложные, самые тонкие световые эффекты реальности.

Соответственно изменились и неписаные критерии оценки операторской работы. Сейчас уже не вызовут аплодисментов драматический закат с солнцем на полэкрана и спринтерские забеги с камерой в руках. Вряд ли сейчас кого удивишь, «спрессовав» изображение телеоптикой, композицией «белое на белом» и прочей недавней атрибутикой «хорошо снятого фильма».

Лучшие картины последнего времени отличает прежде всего чуткость камеры, бережно регистрирующей самые быстролетные состояния природы, тончайшие световые нюансы, трепетную живость неотрепетированного жеста, сымпровизированного оттенка мимики. А такое не бросается в глаза. Поэтому-то так трудно объяснить, чем поражает творчество, скажем, Георгия Рерберга. Ну, какими словами опишешь в «Дяде Ване» анфилады комнат, где все изображение держится на ярком пятне окна и его отражении всех типов (зеркальном, направленно-рассеянном, диффузном) различными фактурами декорации (с непременным потолком в кадре)?! Какими словами опишешь пейзаж в фильме «Зеркало», снятый в тот крошечный отрезок времени, когда солнце только-только зашло за густо-зеленую кулису далекого леса и «переплавляет» в рыже-розовое его зубчатую кромку, а вся зелень окрест наливается бледным холодом салатно-голубого, готового померкнуть неба! Казалось бы, что могло привлечь оператора в этом пейзаже с его однотонными массами зелени и «невыразительным» (читай: без багрово-черных туч) небом? Думается, что оператора привлекла мимолетность состояния природы, экранная свежесть пейзажа, я бы даже сказал, интимность и скромность образа природы, его глубокая лиричность. В такой трактовке пейзажа мне увиделось развитие творческих поисков нешаблонного, тонкого состояния природы, начатых Рербергом еще в «Дворянском гнезде», где есть сцена, снятая в оранжевых лучах низкого «лобового» солнца на фоне темнеющего восточного неба — снятого в то время, когда подавляющее большинство операторов, памятуя о резком падении цветовой температуры солнца и прочих техпремудростях, уже командует отбой дневным съемкам (или разворачивает камеру в сторону светила, чтоб снять «пейзажик», другой впрок).

Вдумываясь в уроки лучших фильмов, понимаешь, что сейчас нужно идти на определенный риск, чтобы получить фотографию, удовлетворяющую взыскательного зрителя. Сейчас уже мало грамотно — «чтоб все видно было» — осветить декорацию и актера. Сейчас, например, наивным смотрится солнечный день на экране, осуществленный, что называется, не мудрствуя лукаво — с помощью дига «на стене» и заливающего «заполнения» от камеры. И уж попросту недопустимо светить актера, стоящего спиной к окну, «нормальным» портретным светом, как это все еще принято у иных операторов.

Чтобы снимать современно, нужно дерзать. Это аксиоматично. Операторские же решения последних лет только редко являют примеры такой дерзости, не часто радуют истинной смелостью, новаторством. Об операторстве многих фильмов просто сказать нечего. Какой там «почерк», «своеобразное видение материала»?! В лучшем случае — снято «чистенько», профессионально. Но ведь не о кинолюбительских роликах идет речь!

В наших фильмах теперь не редкость какая-то усредненность плана, усредненность, «стандартизация» освещения, усредненность движения камеры. Все это — и особенно схематизм в освещении — приводит прежде всего к отступлению от уже завоеванных принципов в операторском искусстве. Экран в таких случаях демонстрирует одно лишь стремление оператора — снять так называемый «красивый кадр». Образовались даже некие каноны такой «красивости»: все те же композиции «белое на белом» (или розовое на болотном), все те же «остранения» реаль-

ности с помощью длиннофокусной оптики (вот-вот, надо полагать, модным станет «брать в кадр» осветительные приборы и красить декорации в черный цвет). Все реже сталкивается зритель с попытками образного переосмысления литературной первоосновы именно с помощью изобразительных средств, с попытками трансформации этой первоосновы в систему кинообразов. Иногда создается ощущение, что некоторые операторы просто не утруждают себя прочтением сценария, настолько в иных фильмах не в ногу идут драматургия и «красиво заснятое» изображение.

И надо сказать, что стандарт и «усредненность» находят дорогу даже в работы опытных операторов, профессионалов с устоявшимся «реноме», что, казалось бы, давало им возможность рисковать. Думается, что не вырвались из орбиты усредненности недавние работы таких заслуженно известных, уважаемых операторов, как А. Петрицкий (дилогия о Шаповалове), А. Назаров («Блокада»), В. Шумский («Птицы над городом»), И. Зарафьян («Жребий», «Горожане»), В. Гинзбург («Еще можно успеть»), П. Катаев («Громов и молнии»), И. Черных («Небо со мной»)... Этот список можно было бы продолжать.

Названным фильмам — правда, в разной мере — присущи стереотипность в освещении интерьера, стандартность освещения натурного (контровое, диагонально-боковое «высокое» солнце), условность «режимных» кадров, которые подчас и непосвященному позволяют нарисовать схему расположения осветительных приборов.

Попробую конкретизировать это положение, коротко остановившись на трех картинах, представляющих три крупнейшие студии художественных фильмов нашей страны.

Мосфильмовской картине «Любовь земная» еще будут даны оценки, анализ ее драматургии и режиссуры, актерского исполнения — впереди. Я же остановлюсь только на изобразительном решении фильма, снятого Г. Цекавым и В. Якушевым. На мой взгляд, это просто эталон операторского стандарта. Вторичность видеоряда буквально поражает.

И начинается все, как мне кажется, с освещения, которое почти всегда строится по ставшей конвейерной схеме: «контровичок» с лесов оконной стены, «рисунок» с лесов боковых стен, мощное, нещадно высвечивающее оконную стену «заполнение» от камеры.

Условность, нереалистичность световой атмосферы стали источником недостоверности. Искусственная жесткая схема освещения, лишив кадр живописности, сыграла злую шутку с цветом, который уже перестает быть неотъемлемой частью структуры изображения, а производит впечатление привнесенности — кадр напоминает раскрашенный по контуру рисунок. В результате декоративность цвета лишает кадр, а с ним и всю сцену той правды, суровой и строгой, которой была привлекательна реалистическая проза П. Проскурина, послужившая основой для фильма.

Декоративный цвет, «накладываясь» на небрежность исполнения фактур, приводит к тому, что чуть ли не каждый изобразительный элемент отдает в нем бутафорией: и костюмы, и реквизит, и декорации. Дурной декоративной цитатностью веет и от немногих изобразительных метафор, встречающихся в картине — вспомнить хотя бы давно успевший набить оскомину «золотой дождь зерна нового урожая».

Изобразительные характеристики натуры расплывчаты, невыразительны. Деревенский пейзаж совершенно не запоминается. И это при наших-то замечательных традициях в этой области! (Достаточно упомянуть, например, яркую и точную натуру фильмов Василия Шукшина, и в особенности — «Калины красной».) Объект «Райцентр» организован и снят почему-то так, что в нем полностью отсутствует второй план — не считать же фоном единственную «эмку». В результате изображение получилось безликим и в то же время картонно-макетным.

Несколько сложнее обстоит дело с изобразительным решением кинокартины «Блокада» («Ленфильм»). В этом фильме есть кадры, впечатляющие динамической живописностью (особенно в эпизоде боя дивизии народного ополчения с танками). Но соседствуют они

с такими поразительно недостоверными съемками, как съемки внутри легковушки на фоне рирпроекции, которая на широком формате просто режет глаз. Или, скажем, вопрос движения камеры. Чувствуется, что режиссер не испытывал недостатка в монтажном материале: оператор А. Назаров, что называется, не ленится сменить точку, любит острый ракурс. И все же в павильоне камера излишне статична. Если вспомнить к тому же, что и актеры двигаются мало, то не удивительно, что от павильона остается общее ощущение мизансценической статуарности, изобразительной вялости.

Но самое слабое место картины это опять-таки освещение: оно стандартизировано до предела. В какой бы точке декорации ни находился актер, как бы далеко от источника света он ни был — всегда и везде его ждет «рисунок в ключе» и «контровичок» с противоположного направления. Можно даже сказать, что в освещении портрета проглядывает некий «фирменный знак» — яркое пятно на лице (с направления взгляда) и блик меньшей интенсивности на другой щеке. Вообще стремление оператора А. Назарова к световой живописности очевидно: он не боится контраста (в том числе и в «дневных» сценах), смело применяет цветное освещение. Но живописность эта условна своими «киношными» стандартами и именно поэтому нереалистична, представляется весьма несовременной. Например, создавая «вечерний эффект», оператор откровенно притемняет лбы актеров непременно перекошенной «шторочкой», отбрасывает на стены гипертрофированные тени от мебели, всегда работает по одной и той же схеме смешанного цветового освещения (теплое внутри интерьера и — конечно же! — холодное из окон; причем яркое освещение из окна в эпизоде, например, ночных кошмаров Юрия фальшиво уже хотя бы из соображений военной светомаскировки!). Точно так же можно «разложить по полочкам» и «дневной эффект»: огромное «дуговое» пятно на стене и «ключевые рисунки» на каждом из актеров точно с направления взгляда актера. При этом сплошь и рядом видишь актера, стоящего спиной к окну, но, тем не менее, образцово освещенного со стороны комнаты.

Схематизм освещения очень повредил изобразительному решению эпизода, в котором Гитлер прокламирует свои планы уничтожения Советского Союза. Отличная декорация с массой самосветящихся объектов давала блестящие возможности для образного пластического решения сцены. Длинный, как настоящий факельцуг, сдвоенный ряд настольных ламп буквально просился стать отправной точкой при построении освещения декорации и актеров. Ореолящие плафоны, частенько рефлектирующие на весь кадр, крупные планы гитлеровских сановников, снятые через эти плафоны, «блуждающий» нижний свет на самом фюрере, разгуливающем вдоль стола, зыбкое сплетение уходящих под средневековые своды теней — насколько более впечатляющей была бы картина этого шабаша каннибалов при эмоциональной трактовке материала. Но вместо этого мы видим академически проработанные свет и тени, верхний свет с лесов, полную безучастность симметричных общеплановых композиций. В результате пластическую образность эпизода режиссеру пришлось заимствовать в хроникальной фильмотеке — прием не новый, в данном случае не особенно органичный и без большого вкуса осуществленный.

Многое из сказанного относится и к изобразительному решению фильма «Георгий Седов» (оператор К. Арутюнов, киностудия им. М. Горького). Все та же искусственная стандартная схема освещения с пресловутым «ключевым рисунком», без всякой связи с положением актера относительно видимого или предполагаемого источника освещения, все те же веерные тени от одного актера, все те же — наискось — тени на стенах при создании «вечерних эффектов».

Фильм «Георгий Седов» симптоматичен и в плане малой насыщенности образностью изобразительного ряда. Например, значительная часть картины посвящена последним отчаянным попыткам Седова и его двух товарищей добраться до полюса — мучительным попыткам, когда им приходится идти через

бескрайние льды, холод, полярную ночь. Как же решает эти эпизоды оператор? Очень уж просто. Все снимается днем, при ярком солнце, а потом немного запечатывается с уклоном в холодные тона, что превращает подвиг Седова в какое-то почти заурядное событие. Так мстит за себя анемичное, неэмоциональное изображение.

В качестве противоположного примера хотелось бы привести работу оператора Юрия Векслера в картине «Ксения, любимая жена Федора» («Ленфильм»).

Насколько же отличается от только что охарактеризованных работ изобразительное решение этого фильма! При том, что в съемках молодого оператора, по-моему, не все удачно. Есть ошибки и в освещении и в цвете, есть ошибки вкусового характера. Возможно, многим «ленфильмовская» картина показалась даже менее профессиональной, менее «грамотно снятой», чем, к примеру, по всем стандартам сработанная картина Якушева и Цекавого. Но, на мой взгляд, работа ленинградского оператора, при всех ее слабостях, прежде всего пронизана поиском — поиском и готовностью идти на риск, а не это ли и составляет неотъемлемую черту всякого подлинного художника?

Ю. Векслер проявляет нетерпимость к шаблону в освещении, ищет световую атмосферу нестандартную, исходя из принципов глубоко реалистических. Исключительно светотехническими средствами он сообщает почти каждой сцене точно выверенный эмоциональный строй, что вкупе с решительным энергичным движением камеры позволяет на традиционном по формату экране 3 : 4 добиваться подчас подлинного «эффекта присутствия». Он не только снимает естественный интерьер (часто с очень сложным эффектом освещения), но и любит связать его в одном кадре с натурой путем движения камеры. И пусть это не всегда гладко получается — творческая смелость оператора вызывает уважение. Хотя бы уже потому, что — повторюсь — не слишком это сейчас частое явление.

Стремление к «спокойной жизни» за камерой имеет под собой несколько причин. И здесь во главу угла, думается, надо поставить причину объективную: поток слабой, мелкотемной, лишенной настоящих проблем, истинных конфликтов драматургии. В этом плане сошлюсь на пример киностудии им. М. Горького, которая, взяв на себя нелегкие обязанности создания кинопродукции для детей и юношества, в свой репертуарный портфель последнее время принимает немало слабых сценариев. Ну, а специфика профессии оператора такова, что возможности выбора для него резко ограничены. Вот и приходится снимать картины, будучи совершенно равнодушным к материалу. Только этим, видимо, можно объяснить столь унылую и неизобретательную форму таких фильмов студии, как «Засекреченный город» (оператор В. Гришин), «Считайте меня взрослым» (оператор А. Хвостов). Видимо, как ни настраивается на подобных картинах оператор на работу с полной отдачей, несерьезность сценарной основы все же порождает в операторе несерьезность отношения к фильму вообще. К тому же надуманность конфликта неизбежно девальвирует любое о б р а з н о е его воплощение. Образ становится... всего лишь манерничанием и безвкусицей. Так уж лучше — попроще, без выдумок, чтоб не выглядеть наивным и смешным.

Другую причину операторской тяги к спокойной жизни надо считать тоже объективной, но уже с примесью субъективности. Недостатки нашего технического оснащения — фактор, разумеется, объективный. Тут прежде всего речь идет о пленке. Наша пленка все еще уступает во многом лучшим зарубежным образцам — уступает по цветочувствительности, цветопередаче, разрешающей способности, стабильности параметров эмульсии, физическим качествам основы. Не секрет ведь, что наши съемочные группы, бывает, живут буквально под дамокловым мечом пленочного брака. Порой объект переснимается по 3—4 раза, а встречаются и настоящие рекорд-смены в этой незавидной области — группы, на которые пленочный брак обрушивается истинной эпидемией, не пропуская мимо себя ни одного объекта, ни одной декорации.

А ведь видов брака много. Есть еще брак и «оптический», «камерный», «лабораторный» и т. д. и т. п. Разумеется, в таких условиях оператору не до роскоши творчески-технического эксперимента — словом, не до риска. Вот уж воистину: лишь бы все видно да резко было! Он лишь вздыхает, глядя на коробки «кодака», приготовленные для привилегированных групп, и прибавляет света на «заполнение»: посветлее — повиднее, да и цветовые искажения не так заметны.

Известная грубость и малая чувствительность отечественных цветных пленок неизбежно тянут оператора на уровень «усредненности», вынуждают стандартизировать, схематизировать освещение, избегать сложных эффектов. И даже в великолепнейшей работе Левана Пааташвили — фильме «Романс о влюбленных» — есть куски, которые оператор вряд ли зачел в свой актив, и куски эти (в основном «Квартира Сергея») все сняты на пленке ЛН.

И все же, при всей ее очевидной объективности, имеет эта причина и субъективную сторону. Так, например, уже упоминавшаяся работа Ю. Векслера выполнена на пленке отечественной. Местами это, правда, и заметно, но большей частью изображение столь интересно и усложненно по светоцветовой атмосфере, что начинаешь подумывать о «кодаке». Много поработал на наших пленках и оператор студии им. М. Горького Андрей Кириллов, блестяще снявший два «космических» фильма («Москва — Кассиопея» и «Отроки во Вселенной»). Недавно на той же студии состоялся просмотр, увы, последней работы большого мастера операторского дела, оператора-подвижника, великого выдумщика и изобретателя Михаила Николаевича Кириллова («Это мы не проходили», режиссер И. Фрэз). Фильм, по-моему, отличает высочайшая культура изображения, истинное благородство цвета, техническая виртуозность в воспроизведении реальности в павильоне. Неукротимый творческий запал оператора проявился и в его стремлении наперекор всем недостаткам пленки добиться фотографии живописной, изобилующей тонкими природными состояниями, интересными световыми эффектами в интерьере.

Не хочу, чтобы последний абзац прозвучал комплиментом в адрес фабрик Шостки и Казани. Нет, наши специалисты по пленке в б о л ь ш о м д о л г у перед операторами, ибо можно только догадываться, на какие ухищрения шли перечисленные операторы, добиваясь подчас самого простого эффекта, можно только гадать, от каких замыслов они вынуждены были отказаться, понимая, что «выше головы не прыгнешь», то бишь не выжмешь ста единиц ГОСТа из ЛН-7.

Не способствуют операторским поискам и участившиеся конфликтные ситуации между студиями и копирфабриками при сдаче исходных. Характерный эпизод — с картиной «Закрытие сезона» (режиссер И. Шатров, оператор С. Филиппов). Она не была принята для тиражирования на 16-миллиметровой пленке, в результате чего студия недополучила 10 процентов прибыли. Администрация студии отреагировала на это приказом за номером 11, в котором, естественно, объявлялся выговор режиссеру и оператору, а все остальные операторы строго предупреждались, «что в случае съемок и включения в картину некачественных материалов, к ним будут применены строгие меры воздействия (стоимость пересъемок за их счет, снижение категории и др.)». Был найден и главный «виновник» брака — трансфокатор, что и было зафиксировано в соответствующем пункте приказа: «Применение при съемках трансфокаторов впредь допускается в каждом отдельном случае по разрешению главного инженера».

Что же послужило причиной появления столь сурового приказа?

Снимая объект «Пляж», Филиппов решил «уложить» его на верхней части характеристической кривой, включая область переэкспозиций — проще говоря, снять объект с передержкой. Эффект получился впечатляющий. Кадры не только приобрели необходимый сцене характер ретроспективности, но и сильно воздействовали эмоционально: изображение на экране словно бы плавилось, излучая настоящий жар и слепящий свет.

Примерно в то же время снимал свой «Пляж» Пааташвили («Романс»). В этом эпизоде он тоже прибег к значительным передержкам, чтобы возможно более реалистически передать палящий жар полуденного летнего солнца. А создавая свой знаменитый образ «женского горя», Леван Пааташвили довел блик на лице актрисы до интенсивности самосвечения. И это был не контровой «бличок» на волосах или крошечный «мазок» на щеке — это было полновесное пятно, покрывающее в с е лицо, лишающее это лицо не только фактуры, но и глаз, кожи... Это был блик, р а з р у ш а ю щ и й ф о р м у. Все, кто видел картину «Романс о влюбленных», наверняка ощутили на себе грандиозную силу воздействия этого лучшего в изобразительном отношении кадра, ибо безглазое, слепое от слез лицо героини говорило красноречивее всяких слов и любых жестов.

А ведь путь и этого кадра в картину был не гладок. Его пришлось отстаивать, пробивать, за него пришлось бороться.

Подчеркну еще раз: пока еще возможности пленки в передаче гигантского диапазона реальных яркостей остаются ничтожно малыми, и лучшие операторы, дабы сообщить зрителю впечатление подлинности происходящего на экране, используют обычно всю длину характеристической кривой — включая вуаль и область передержек. Мало того: использование пороговых участков кривой часто становится необходимым и для о б р а з н о й характеристики сцены. Иными словами, за оператором надо оставить право не останавливаться только на так называемом участке «нормальных экспозиций» — на прямолинейном отрезке характеристической кривой. Если, конечно, продолжать считать операторское дело искусством.

Но, как выясняется, отклонения от нормы — именно то, что нередко и превращает ремесло в искусство — встречаются прокатом в штыки. И причиной тому — все те же 16-*мм* установки, составляющие почти половину проекции у нас в стране.

Спору нет, роль узкопленочного кино велика. С его помощью Большой Кинематограф невиданно расширил свои владения, выйдя и на безбрежные океанские просторы, и на околополюсные зимовки, и на высокогорные пастбища. Но не нужно забывать и о том, что в шестнадцатимиллиметровом варианте фильм чаще всего превращается в репродукцию с оригинальной картины, в значительной мере становясь фактом информации, а не искусства. Не забудем, что зритель, отправляясь на сеанс в какую-нибудь «киноюрту», охотно прощает механику и колебания напряжения на движке, и «проливной дождь» царапин, без которых в прокате вообще не бывает (даже на телевидении, куда можно было бы, кажется, поставлять особо качественные копии!).

Зная по репродукциям «Огонька» полотно большого художника, мы все же не упускаем случая сходить в Русский музей или Эрмитаж, чтобы увидеть подлинник. Зная спектакль благодаря телевидению, мы все же не откажемся от билетов в театр Сатиры или «Современник». Так не подобным ли образом должно было бы обстоять дело и с произведениями киноискусства? Разве заменит 16-*мм* проекция в плохо затемненном зале белоснежный, в сотни квадратных метров, экран и многоканальное стереозвучание в большом современном кинотеатре?

Недавно мне попалась на глаза книжка, в сносках которой разъяснялось значение таких слов, как «камертон», «версия», «алиби», «Жан-Кристоф», «Нарцисс». Самое интересное, что книжка была издана отнюдь не «Детгизом» и была выпущена всего лишь... в 1957 году. Сейчас — спустя 18 лет — такие сноски вызвали бы вполне оправданный смех: читатель вырос, вырос за эти короткие 18 лет. Может, относительная нерезкость филипповского «Пляжа» в «Закрытии сезона» и вызовет неудовольствие определенной части зрителей. Но надо ли придавать этому неудовольствию значение норматива? Для своей предыдущей картины Сергей Филиппов тоже снимал заведомо нефокусные планы и, скорее всего, какой-нибудь «знаток» кричал тогда в зале: «Сапожник!» Но не на такого же «знатока» ориентируется наше киноискусство, и не на страже е г о интересов должен стоять ОТК

копирфабрики. Пройдет время, и этот зритель «подрастет».

Вообще отношения между копирфабриками и студиями сложились весьма любопытные. Прокат жестко контролирует студийную продукцию, безжалостно выбраковывает любые дефекты исходных — требует, не обременяя себя никакими обязательствами по отношению к студиям. В результате даже в таком крупном кинотеатре, как столичный «Космос», видишь столь некачественные копии, что становится жаль оператора, цветоустановщиков, лаборантов, которые «ловили проценты», корректируя мельчайшие цветовые искажения. А на экране потом появляются части недопечатанные, запечатанные, интенсивно зеленые или интенсивно рыжие, с отдельными планами, волюнтаристски измененными в плотности и цвете. А царапины?! О них и вовсе говорить не приходится! Сколько сил, нервной энергии, денежных средств уходит на пересъемки, вызванные тонкими (но неглянцующимися) царапинами, тряской камеры, кратковременными качаниями кадра, соринками и прочими мелкими дефектами, заметными лишь узкому кругу специалистов.

У меня до сих пор не проходит горечь, которую я пережил из-за потери кадра с микроскопической царапиной; его так и не удалось переснять. Кадр был важен для картины («Последняя встреча»), потому что в нем сосредоточивался образный строй эпизода расставания — навсегда! — матерей со своими детьми, которых поспешно эвакуировали на первых попавшихся грузовиках подальше от надвигающейся линии фронта. Финал эпизода снимался из кузова движущегося грузовика — с точки зрения детей. Сначала женщины давались панорамой по крупным планам на контурном солнце, затем машина постепенно обгоняла бегущих матерей, дорога делала поворот, и солнце светило женщинам уже прямо в лица, а мы еще раскрывали до предела диафрагму. Разбеливающееся изображение должно было создать образ медленно, но верно стирающихся из памяти дорогих черт — должно было напоминать старые, выцветшие до мутной желтизны фотографии родных и любимых. Этого кадра не оказалось в картине из-за царапины, которую я не смог заметить и по третьему просмотру маленького ролика, подойдя вплотную к экрану... И можно ли подсчитать все те кадры, которые не дошли до прокатных копий из-за царапин, в великом множестве привносимых в копию первыми 5—10 демонстрациями!

Видимо, настала уже пора, с одной стороны, окончательно унифицировать требования, предъявляемые техническому состоянию исходных материалов, разработав объективные, поддающиеся графическому выражению методы контроля, а с другой — во всех спорных случаях (то есть при невозможности объективного контроля) привлекать в качестве арбитра комиссию операторских бюро студий.

И, наконец, последняя, на мой взгляд, причина известного «изобразительного застоя» (я уже упоминал об этом) заключается в том, что мы мало говорим о своем искусстве. Издавна повелось считать дурным тоном, когда оператор «много говорит» — это, мол, не его профессия. Вот и получается, что мы заканчиваем свое «аналитическое воспитание» на вгиковской скамье, за долгие годы практики теряем окончательно способность анализа, и подчас не можем понять, что же действительно хорошо, а что плохо в своей и чужой работе. Снял «грамотно» интерьеры да еще добился нескольких кадров в духе моды, удостоился сакраментальной фразы в прессе о «красиво снятых пейзажах», и вроде бы можешь считать себя хорошим оператором. К тому же на производстве особо ценится, если оператор «быстро снимает». Оперативность заметна, оперативность отмечается сводками, почетными грамотами и денежными премиями. А то, что оператор при этом работает, возможно, без риска, без творческого горения, по стандарту «усредненности» — нигде не фиксируется, мало кому бросается в глаза.

Так что и в этом кроется одна из причин нарастающей изобразительной серости. В том, что об операторах мало пишут, и еще меньше — об операторстве.

Н. Лордкипанидзе

# За и против

Когда писались эти статьи, а в книге Константина Щербакова* мы найдем отклики на спектакли МХАТа и «Современника», Малого театра и БДТ, Вахтанговского и Театра на Таганке, на повести С. Антонова и В. Липатова, размышления о современном советском кино, так вот, когда все эти статьи писались — на протяжении долгого времени, едва ли не десяти лет,— их автор вряд ли думал о том, что рано или поздно они должны соединиться в книгу. То есть, может быть, он об этом и думал, как думает каждый журналист, регулярно выступающий в периодической печати, но то наверняка была мысль побочная, не вторая и даже не третья, а дальняя. Главным же побудительным мотивом для критика было сознание, что вовремя сказанное слово может сыграть свою роль в судьбе спектакля, фильма или книги, а значит и в судьбах всего искусства.

Что я под этим подразумеваю? Многое и разное, и, прежде всего то, что Константин Щербаков видел свою основную задачу в том, чтобы вовремя и обязательно широко, непредвзято о б ъ я с н и т ь зрителям и читателям только что появившееся произведение искусства.

Не надо чураться этого слова: объяснить, растолковать — вовсе не значит пересказать содержание, выставить отметки режиссеру, писателю или исполнителям. Объяснить — значит обнаружить идею, волновавшую автора, и постараться привлечь к этой идее внимание читателей. Привлечь, разумеется, не только в том случае, если критик автора поддерживает, но и в том, если он с ним спорит.

Собственно, К. Щербаков-критик и начинается с этого: с определенности. Недаром в предисловии к книге мы встречаем такие слова: «Из множества спектаклей (реже — фильмов, еще реже книг) я обращался к тем, которые не вообще, а лично для меня были в тот момент наиболее существенны». И появилось это предуведомление не для того, чтобы заранее отвести упреки в «избирательности»: в том, что далеко не все явления нашего искусства вызвали отклик у критика, а скорее для того, чтобы эти упреки (если они прозвучат, разумеется) принять и ответить на них всем содержанием книги.

Такая открытость и такая определенность нам, читателям книги «Обретение мужества», прежде всего в ней и импонирует.

* К. Щ е р б а к о в. Обретение мужества, М., ВТО, 1973.

Эта открытость или, вернее, открытая увлеченность фильмом, спектаклем, книгой, думается, импонирует и тем, о ком пишет К. Щербаков. Я не случайно сказала «о ком», а не «для кого»: статьи ведь пишутся или, во всяком случае, должны писаться для читателей, а не с целью установить те или иные отношения с каким-то творческим коллективом или отдельным художником. Разумеется, автор ждет, что и «виновники торжества» его прочтут, и для него даже чрезвычайно важно, что они скажут о его статье, однако цель его все-таки в ином. Она в том, чтобы еще раз, но другими средствами утвердить или ниспровергнуть мысли, выраженные в произведении искусства, чтобы внести в них и нечто свое, то, что сможет обогатить и дополнить первоначальное или, как мы обычно говорим, непосредственное восприятие произведения зрителем.

Можно не соглашаться с теми или иными мнениями Щербакова, но никогда нельзя объяснить его оценки соображениями конъюнктурными. Щербаков относится к искусству благоговейно, и это как раз то, что позволяет ему расти и совершенствоваться. То, что позволяет ему *верно* видеть,— свойство для критика непременное.

Всем памятен успех «Человека со стороны» И. Дворецкого. Многим памятны и статьи, которые появились полгода, год спустя и касались уже не премьеры и даже не пьесы как таковой, но проблемы, которая этой пьесой была затронута. Критикам вдруг показалось— и для этого «вдруг» были основания,— что с главным героем «Человека со стороны» инженером Чешковым в наше искусство пришел человек с несколько смещенными нравственными критериями. Было произнесено имя гончаровского Штольца и уловлено сходство — в прообразе, разумеется, в генетическом типе, со всеми поправками на современность и требования нашего советского общества,— но уловлено, и именно в том, что и Чешков и Штольц во главу угла ставят деловые качества человека. Была даже выведена формула: деловой человек — достойный человек.

В конкретной ситуации, Дворецким предложенной, Чешков и вправду был нужнее других, однако критика к тому времени начала смотреть на Чешкова и глубже и шире и пришла к выводу, что надо было не только умиляться, но и рассуждать и, в частности, подумать о правомочности приведенной выше формулы. О том, что в ней должна была бы быть, как минимум, еще одна составная, появление знака равенства вызывающая и оправдывающая.

Что же это за составная? Задолго, за несколько лет до появления Чешкова и статей о нем Константин Щербаков писал: «И вот уже закипает в вас раздражение против этих мастеров своего дела, энтузиастов и работяг, которые, оказывается, способны быть так бессовестно жестоки. Да, работа, да, дело, но не только дело, не только работа, а еще многое-многое, и, пренебрегши этим многим, вы обворуете себя, обречете на духовную ущербность» (глава «Торчиков и другие»). А ведь Евдокимов и его друзья-физики, о которых сказаны эти предостерегающие слова, просто дети перед Чешковым. У того программа, платформа, у них во многом бравада молодости, которая хоть и собой и своим умением похваляется, но делает это не столько из принципа, сколько потому, что «так получается».

Но и этот «неосознанный эгоизм» критика не устраивает, и он рад, что его точку зрения разделяет автор пьесы «104 страницы про любовь» Э. Радзинский, который в своей предыдущей вещи толковал этот вопрос несколько по-иному. Предостерегая, К. Щербаков остро и взволнованно рассуждает о той гипотетической ситуации, когда себялюбие, укоренившись и заполонив человека, возьмет верх не только над добротой, пониманием, состраданием, но и *делом*, которое не может быть в наших условиях отторгнуто от нравственных категорий. Связь эта для критика несомненна, и он страстно желает, чтобы она стала такой же несомненной и для читателей.

Тема эта логически продолжена и завершена в главе «Нетерпимость», где предметом рассмотрения стали два фильма — «Бабье царство» А. Салтыкова и «Донская повесть»

В. Фетина. Сходная коллизия разрешена в этих картинах по-разному, и автор отдает решительное предпочтение «Донской повести», где революционная нравственность берет верх над чувствами, казалось бы, естественными в данных трагических обстоятельствах.

Кончая главу, Щербаков пишет: «Все мы делаем одно дело, от каждого из нас зависит чистота его. Так будем же помнить: уверенность, что в справедливой борьбе все средства хороши.., такая уверенность заводила в духовный тупик даже очень, в основе своей, хороших людей. Будем помнить об этом, продолжая великую справедливую революцию, начало которой обозначено в истории человечества Октябрем 1917 года».

Собственно, львиная доля статей книги так или иначе, но утверждает высокие принципы революционной нравственности, толкуя само понятие нравственности как неотъемлемую часть истинно человеческого существования. Иногда впрямую, в главе, не случайно получившей название «Соблазн доброты», где речь идет о «Жестокости» П. Нилина, о пьесе «Дульсинея Тобосская» и о мюзикле «Человек из Ламанчи»; иногда же рядом с другой, столь же важной для К. Щербакова темой.

Здесь хочется процитировать Н. Г. Чернышевского. И потому, что мысль и слова его очень хороши, и потому еще, что они поддерживают и выражают общий дух книги, в полном соответствии с содержанием названной «Обретение мужества». Чернышевский писал: «Без... привычки к самобытному участию в гражданских делах, без приобретения чувств гражданина ребенок мужского пола, вырастая, делается существом мужского пола средних, а потом пожилых лет, но мужчиною он не становится, или, по крайней мере, не становится мужчиною благородного характера».

За благородство характера, понятого Чернышевским как характер социально деятельный (не путать с характером деловитым, энергично хлопочущим себе во благо), как раз и ратует К. Щербаков, упорно ищущий черты такого характера в полюбившихся ему героях кино и театра.

Тут один интересный штрих, одна закономерность, К. Щербаковым, возможно, заранее не предусмотренная, коль скоро книга слагалась на протяжении долгого времени из разных работ, но с тем большей наглядностью выразившая определенность и последовательность авторских взглядов.

Я имею в виду его отношение к некоторым персонажам А. Володина и то, как это отношение сказалось в толковании драматургии классической, чеховской в первую очередь.

К. Щербакову, например, очень нравятся Лямин из «Назначения» и Надя Резаева из «Старшей сестры». Очень, и об этом достаточно подробно написано; однако рядом написано другое. «Вся штука в том, что у людей, подобных Наде Резаевой, духовно крупных и и добрых, привыкших спрашивать с себя по очень высокому нравственному счету, значительно более высокому, чем с других, есть слабое место, нащупав которое, можно и талант этого человека, и силу его, и доброту немалое время использовать по своей надобности». То есть речь идет о том, что можно перешагнуть грань, которая отделяет опасный компромисс с совестью от простительных уступок из деликатности, из-за нежелания причинить боль ближнему.

Действительно, эта перспектива несимпатичная, но, как нам кажется, мнимая. Она трактует характер скорее по логике отвлеченной: написал статью за неспособного человека, потому, что он тебе старинный приятель, а завтра ради этого приятеля готов совершить непорядочный поступок. Получается нечто вроде того, что сегодня не отдал долг, а завтра можешь обмануть государство. Это, разумеется, преувеличение, подобного рода вульгарных умозаключений в статьях Щербакова нет, но вот некая абстрактность, некое конструирование и в только что процитированных умозаключениях и в некоторых других суждениях критика есть. Щербаков с умыслом цитирует Ярослава Смелякова:

> Куда девалась та отвага,
> тот всероссийский цолитес,
> когда ты с тоненькою шпагой
> на ядра вражеские лез?

желая, чтобы все полюбившиеся ему персонажи были не только рыцарями без страха и упрека, но рыцарями, если так можно выразиться, на его, Щербакова, лад. Лад прекрасный, не спорим, ибо что может быть лучше решительного действия, соединенного с благородством побуждений, но что делать, если не все хорошие люди одинаковы и некоторые их них до поры до времени перед действием останавливаются? Почему же эта остановка должна обернуться для них моральным уроном? Надя Резаева, например, медлит оставить работу и пойти учиться в театральный институт потому, что хочет дать образование младшей сестре: родителей у девушек нет и Надя — глава дома. Что же касается Лямина, то он как раз взят на пределе своего дружеского терпения. В финале бунт ему драматургом не подарен, но закономерно вытекает из особенностей его характера. Следить же за этим характером, за мотивами его поведения нам кажется чрезвычайно поучительным: здесь перед нами то самое возмужание, то самое превращение ребенка в гражданина, о котором писал Чернышевский. И в Надином отказе от немедленной жизни «для себя» тоже немалая доля мужества и порядочности — только высказаны эти качества по-своему. Но тут уж, как говорится, ничего не поделаешь. И не надо делать, так, во всяком случае, нам кажется, и особенно показалось тогда, когда мы прочитали главу «Чехов сегодня».

Скажем сразу: написана глава хорошо. Свободно, легко, аргументированно. Видно, что автор знаком с «историей предмета», а не просто взял напрокат из Немировича-Данченко и других источников несколько цитат и фактов. Своя точка зрения у критика есть, и в данном случае она выглядит особенно наглядной, потому что поддержана спектаклем О. Ефремова «Чайка». Но именно потому, что идея поддержана наглядно — спектаклем, и обнаруживается ее спорность, для нас — несомненная спорность.

Чехов Ефремовым откровенно модернизирован, а Щербакову эта модернизация как раз нравится, потому что продолжает и доводит до логического завершения систему его рассуждений, примененную еще при анализе пьес А. Володина.

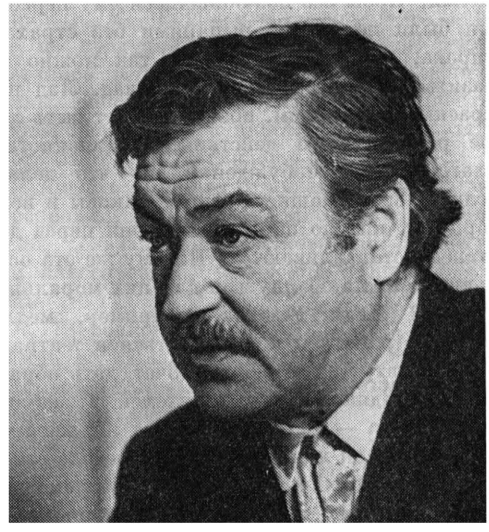
Отмечая, что театр кое в чем излишне нагляден, а порой жертвует тонкостью, чтобы утвердить свой взгляд, критик, тем не менее, безоговорочно принимает Треплева, который «не антипод Тригорина... а скорее его удешевленное издание», притом, что Тригорин, в свою очередь, «расчетливо-прижимисто взвешивает каждую душевную трату». И еще: «Треплев одаренный человек, но зачерствелость, душевное бессилие приходят к нему раньше, чем к старшему собрату по перу. Театр даже самоубийство Треплева, как бы сказать... компрометирует, что ли».

Больше, пожалуй, цитат не надо — и эти достаточно свидетельствуют о том, что характеры чеховских героев продолжены критиком излишне... произвольно. У них отобрано главное — способность ощущать и мучиться неправильностью своей жизни, своего существования, а без этого, согласитесь, герои Чехова — уже не чеховские герои. Они вдруг стали самодовольны — все, и Треплева при таком ходе мысли легко соединить с Наташей из «Трех сестер», а дядю Ваню не с Астровым, но с Серебряковым.

Лучшая глава книги — последняя ее глава — называется «Заступники России». По номиналу — это рецензия на спектакль «А зори здесь тихие...», а по сути — лирический монолог автора, вызванный к жизни искусством. Благодарностью к искусству этот монолог и проникнут. К прекрасному искусству советского театра, ибо далеко за пределами зала слышится его «веское слово... и находит отзвук и возвращается человеческим нравственным, гражданским возмужанием тех, кто услышал его, и это дает новые силы театру, питает его животворными соками».

Так кончить книгу — хорошо.

# Талант человеческий, талант актерский



Почему он не прекратил сниматься, когда...?
Почему он не бросил писать книгу, когда...?
Почему он не оставил сцену, когда...?

Сколько раз говорили об этом в траурный час, провожая в последний путь талантливого человека. Человека, ушедшего из жизни в расцвете сил, на взлете вдохновения. Ушедшего в минуту, когда, казалось бы, роковая неизбежная развязка была еще далека.

Он слишком много работал. Может, потому и остановилось вдруг его сердце, переутомленное, не вынесшее перегрузок. Но — и это несомненно — без «перегрузок», без не иссякавшей жажды творить, всюду оставить частицу своего сердца, сказать свое слово не было бы Ефима Захаровича Копеляна, всеми признанного, всеми любимого.

Он был Мастером и Человеком. Мастером высочайшего класса. Человеком победительного обаяния. Однажды увидев этого актера, владевшего всеми тайнами постижения и выражения на сцене и экране «жизни человеческого духа», уже нельзя было его забыть и не восхищаться им. Он излучал обаяние талантливости.

Мне довелось впервые увидеть его около тридцати лет назад на сцене Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького, с которым творческая жизнь Копеляна была связана до самых последних его дней и где он выразил себя во всей полноте своего редкого дара. Он играл тогда роль Ричарда Даджена в «Ученике дьявола» Бернарда Шоу. Его Даджен был словно огненный сгусток нерастраченных, бунтующих сил. Он излучал радость, ярость, восторг. Он смеялся, ликовал, издевался над тупицами и лицемерами. Он все вершил празднично и озорно, от избытка ищущей выхода энергии сердца и ума.

Копелян вообще любил героев, наделенных острым умом и цепким взглядом, тревожащей мыслью и беспокойным сердцем. Людей, в голове и груди которых идет безостановочная работа любви и презрения, сочувствия и ненависти, оценки и переоценки, приятия и неприятия. Из психологических красок он, пожалуй, особенно охотно выбирал иронию как форму проявления богатого и активного интеллекта и как форму прикрытия слишком обнаженного сердца. И так же как большой художник-живописец знает десятки оттенков каждой краски, Копелян имел в своем актерском арсенале поистине неистощимый выбор нюансов, тончайших переливов этого чувства-отношения, рождавшихся на волне жизни в образе.

Он мог заставить зрителя ощутить напряженную, богатую внутреннюю жизнь своего героя, оставаясь внешне скупым и замкнутым. Он мог быть и открытым, расплескивающим свой взрывной темперамент. Он владел искусством драмы, комедии, трагедии, сатиры, гротеска. Он был равно интересен и в классической пьесе, и в последних созданиях советской драматургии, и в костюме персонажа минувших времен, и в одежде нашего современника.

Так же много снимался Ефим Захарович и в кино, где, по правде говоря, ему менее везло: крупные значительные роли попадались редко, но он и в небольшие, эпизодические вносил свое огромное обаяние, темперамент, правду чувств. Он играл в фильмах — «Пролог», «Ария», «Время, вперед!», «Как вас теперь называть?», «Неуловимые мстители», «Бабье царство», «На одной планете», «26 бакинских комиссаров», «Николай Бауман» и многих других.

Лично для меня, как и для моего ныне покойного друга С. Туманова, высшей радостью и наградой в творческой работе было участие Копеляна в фильме «Николай Бауман», где он сыграл роль Саввы Морозова. Именно успех Копеляна в фильме и побудил нас написать

пьесу «Третья стража», где образ Морозова выписан более подробно.

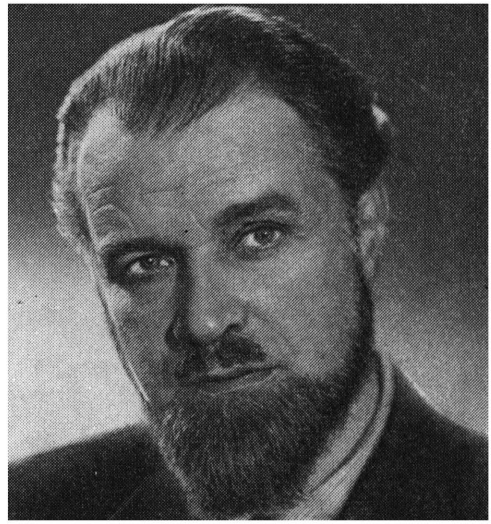
...Вдумайтесь, ведь еще так недавно актер, уходя из жизни, в лучшем случае оставлял после себя несколько фотографий в ролях, устные предания современников да отдельные критические зарисовки рецензентов. Но все живое, неповторимое, выражавшееся в жестах, мимике, улыбке, интонациях, то есть все то, в чем проявляется трепещущая уникальность человека, исчезало бесследно.

Сегодня кинофильмы, телевизионные ленты, магнитофонные записи сохраняют и возвращают нам какую-то частицу творчества художника. И мы снова и снова жадно вглядываемся в экран, вслушиваемся, ловим волнующий фантом живого присутствия творящего художника.

Ефим Копелян продолжает излучать энергию прекрасной души — Человека и Художника.

*Г. Капралов*

# Драматург, педагог, критик



Скончался Михаил Григорьевич Папава, драматург, критик, педагог.

Свою литературную деятельность Михаил Григорьевич начал в организованном Максимом Горьким журнале «Наши достижения». Работа очеркиста привила Папаве зоркую наблюдательность к подробностям времени, умение увидеть за ними социальные движения общества. Закончив сценарный факультет ГИКа, он написал свой первый большой сценарий «Ася». В нем уже угадывалась талантливая рука мастера, но в связи с началом Великой Отечественной войны сценарий не был осуществлен.

В 1944 году на киностудии «Мосфильм» Б. Бабочкин и А. Босулаев поставили фильм «Родные поля». В основе его лежал киносценарий Михаила Григорьевича «Быковцы». Это был один из немногих в то время фильмов, который рассказывал о героических буднях тыла, о самоотверженном труде колхозников.

Следующей значительной работой М. Папавы был сценарий «Академик Иван Павлов». Картина, поставленная по нему Г. Рошалем, заметно выделялась среди других, популярных в те годы, биографических фильмов об ученых. Ход научного открытия выступал в ней не как фон, на котором разворачивалось действие, а как главное, основное; мысль гениального ученого, его новаторские научные прозрения были в центре интересов кинодраматурга.

Папава обладал обширными знаниями, широким кругозором. Он тонко чувствовал стилистические оттенки и границы художественной манеры разных писателей. Поэтому он был мастером экранизации. По его сценариям поставлены фильмы «Далеко от Москвы», «Высота», «Я его невеста» (совместно с А. Чаковским). Самой большой удачей Папавы-экранизатора стал сценарий «Иваново детство», написанный совместно с автором рассказа «Иван» В. Богомоловым. Много лет Папава был председателем Государственной экзаменационной комиссии ВГИКа по сценарному отделению и, по единодушному свидетельству всех причастных к защите дипломов, глубоко и квалифицированно анализировал представленные работы.

Долгое время Михаил Григорьевич работал членом редколлегии 1-го художественного объединения «Мосфильма». Многие годы он являлся членом редколлегии журнала «Искусство кино» и на этом посту внес много ценного в работу по осмыслению процессов развития советской кинодраматургии.

Добрый человек, хороший товарищ, талантливый драматург М. Г. Папава останется в истории советской кинематографии как один из ее творцов.

*Ан. Гранберг*

*Участники и гости VIII Московского кинофестиваля возлагают цветы на могилу Неизвестного солдата* *Фото Н. Горбачева*

М. Александров, Генеральный директор Девятого Международного кинофестиваля в Москве, заместитель Председателя Госкино СССР

# Смотр сил прогрессивного киноискусства

Столица Советского Союза вновь принимает участников и гостей Международного кинофестиваля. В девятый раз представители передового киноискусства всех континентов соберутся в Москве, и десятки тысяч зрителей встретятся на фестивальном экране с их произведениями, вдохновленными самыми светлыми идеалами нашей эпохи. В течение двух недель будет продолжаться дружеское соревнование художников, чье творчество отвечает благородным целям, которым призван служить и московский кинофорум и которые исчерпывающе полно, предельно ясно сформулированы в словах девиза нашего фестиваля: «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!»

Актуальность и жизненная сила этого девиза стали особенно очевидны сегодня, когда в результате четырехлетнего выполнения Программы мира, выдвинутой XXIV съездом КПСС, под воздействием инициатив социалистической дипломатии нарастают позитивные сдвиги, ведущие к коренному оздоровлению международного климата. Продолжающийся процесс разрядки напряженности открывает новые возможности для укрепления и развития связей между народами разных стран, для обмена опытом во всех областях, в том числе и в области культуры.

Два месяца назад народы Советского Союза и все прогрессивное человечество отмечали тридцатилетие великой Победы над германским фашизмом во второй мировой войне. Тридцать лет прошло с тех пор, как под сокрушительными ударами Красной Армии и армий антигитлеровской коалиции окончательно развалилась военная машина нацизма, пали последние вражеские цитадели, а на многих освобожденных землях уже занималась заря новой жизни. Друзья мира и прогресса встретили 30-летие Победы как большой радостный праздник, снова с глубочайшей признательностью отметив решающий вклад советского народа в спасение человечества от фашистского порабощения. Огромное воздействие Победы Советского Союза в Великой Отечественной войне на ускорение мирового революционного прогресса проявляется ныне в важнейших тенденциях современности. Как отмечал в своей речи на XI съезде ВСРП Генеральный секретарь ЦК КПСС товарищ Л. И. Брежнев, самые глубокие последствия победы над фашизмом — «это сегодняшние успехи мирового социализма, неуклонный рост революционных сил, наши большие достижения в борьбе за прочный мир на земле».

Социализм предстает ныне перед всем миром как могущественная мировая система, полная неисчерпаемых творческих созидательных сил. В отличие от капиталистических стран, живущих сегодня под знаком глубокого экономического и социального кризиса, раздираемых острейшими, непримиримыми противоречиями, народы братских стран социализма, чье развитие характеризуется высоким динамизмом экономики, активностью трудящихся во всех сферах общественной деятельности, перушимо объединены в осуществлении общей великой цели, строительстве социализма и коммунизма.

Социалистическое содружество опирается на такую реальную мощь и успешно реализует

такие потенциальные возможности, каких не знало и не знает ни одно объединение государств. И все свое могущество социализм ставит на службу миру и социальному прогрессу, оказывая все более глубокое воздействие на ход международного развития. Принципы мирного сосуществования, признание права всех народов на свободу и независимость утверждаются в международной жизни в напряженном, сложном противоборстве тенденций. Однако вопреки усилиям сторонников напряженности и попыткам международной реакции воспрепятствовать позитивным изменениям, совершающимся сегодня в различных точках земного шара, процесс разрядки продолжается. Динамичная, последовательная и реалистическая политика Советского Союза, всего содружества братских стран социализма дает новые мощные импульсы этому процессу, что отвечает коренным интересам народов.

В этих условиях международный авторитет Страны Советов, которой принадлежит ведущая роль в мировой социалистической системе, неуклонно возрастает. Одним из наглядных подтверждений тому служит живой, постоянно углубляющийся интерес во всем мире к достижениям социалистической культуры, куда в качестве неотъемлемой составляющей входит социалистическая кинематография. И это является важнейшим фактором, определяющим популярность, высокий международный престиж московских кинофестивалей. Однако авторитетность нашего кинофорума, видная роль, которую этот фестиваль играет в деле укрепления позиций прогрессивного мирового киноискусства, зависят и от ряда других существенных обстоятельств.

Традиции Международного кинофестиваля в Москве, сложившиеся за его шестнадцатилетнюю историю, формировались под прямым влиянием искусства нового социалистического общества и наиболее плодотворных направлений в прогрессивном мировом кино. Мы выбрали для нашего фестиваля девиз, отвечающий высшему предназначению реалистического художественного творчества, и в соответствии с этим искали и совершенствовали новые организационные формы. С самого начала ясно и определенно была заявлена социальная и политическая направленность Московского фестиваля, и сегодня с гордостью можно сказать, что именно вследствие этой своей направленности наш фестиваль сделался одним из наиболее представительных и авторитетных киносмотров в мире.

Представительность международного киносмотра в Москве непосредственно связана с его подлинно демократическим характером. Мы приглашаем в столицу Советского Союза кинематографистов всех стран — и тех, где существует развитое киноискусство, и тех, в которых кинематограф делает лишь первые самостоятельные шаги. Единственным непременным условием является идейно-художественное соответствие представляемых ими фильмов девизу и духу Московского фестиваля.

В результате на экран нашего фестиваля никогда не попадают и не попадут картины антигуманного содержания, ленты, проникнутые настроением человеконенавистничества, проповедующие реакционные, расистские взгляды и национализм, пропагандирующие войну, оскорбляющие достоинство какого-либо народа или страны, фильмы, унижающие человека, подрывающие основы общественной морали.

Московский киносмотр — это арена настоящего творческого соревнования кинематографий мира, в ходе которого происходит объективное сопоставление идейных и художественных достоинств картин, созданных в разных странах, а не сравнение производственных возможностей и экономического потенциала национальных киноиндустрий. В капиталистических странах каждый год устраивается немало фестивалей; есть среди них и солидные, достаточно представительные, как, например, Каннский. Однако киносмотр в Канне напоминает скорее фестиваль кинопромышленников, продюсеров и прокатчиков, нежели фестиваль киноискусства. Канн — прекрасное место для заключения сделок; финансистов от кино, представителей административных советов кинокомпаний там можно

встретить гораздо чаще, чем известных режиссеров. Там нет реальных условий для творческих дискуссий, для обмена художественным опытом. И, как правило, там почти не представлено киноискусство стран «третьего мира», поскольку кинематографиям развивающихся государств явно не под силу конкурировать с располагающим солидными средствами для кинопроизводства и рекламы кинематографом Запада.

На Московском фестивале нет места коммерческому подходу к произведениям киноискусства, и главной здесь является фигура художника, человека творческого труда. Буржуазная печать время от времени упрекает нас в том, что на нашем фестивале неинтересный кинорынок, что будни московского киносмотра не дают материала для газетных сенсаций и рекламных кампаний. В подобных оценках ощутима явная аберрация и нежелание понять основные цели и принципы Международного кинофестиваля в Москве. Нет, мы нисколько не препятствуем налаживанию деловых контактов между кинопредпринимателями разных стран, приезжающих на наш фестиваль, и Всесоюзное объединение «Совэкспортфильм» проводит в дни фестиваля большую работу, обеспечивая продюсерам, прокатчикам и владельцам кинотеатров широкую возможность ознакомиться с новыми и наиболее интересными фильмами нашей многонациональной кинематографии, кинематографа социалистических, капиталистических и развивающихся государств — с целью их приобретения для проката в своей стране. Но мы не считаем это направление в работе нашего фестиваля главным — по вполне понятным причинам. Что же касается «пищи» для сенсаций и шумной рекламы, то в этом смысле Московский фестиваль действительно может разочаровать любителей всяческой помпы и «кинематографических скандалов»... Но уж это нас нисколько не заботит.

Как подтверждает история Московского фестиваля, его девиз, цели, организационные принципы, доброжелательная товарищеская атмосфера киносоревнования, содержание программ и, наконец, гостеприимство советской столицы — все эти черты нашего кинематографического форума, вместе взятые, обладают огромной притягательной силой, и лучшие мастера мирового кино — режиссеры, актеры, драматурги, критики, представители всех кинематографических профессий — с большой охотой приезжают в Москву, и по окончании фестиваля многие из них дают ему самую высокую оценку, а через два года мы снова видим их в числе участников или гостей нашего киносмотра. Количество стран, участвующих в Московском кинофестивале, постоянно увеличивается: в период между I и VIII МКФ оно выросло более чем вдвое — с сорока двух до восьмидесяти шести, и уже один только этот показатель дает представление о том, насколько полной и разнообразной является панорама мирового киноискусства, доступная огромным зрительским аудиториям на конкурсных и внеконкурсных экранах фестивальной Москвы. Список кинематографистов, удостоенных высших наград Московского международного, включает Золтана Фабри, Федерико Феллини, Отакара Вавру, Анджея Вайду, Дамиано Дамиани, Стэнли Креймера, Людмила Стайкова, Пала Золнаи, Ива Буассе и многих других выдающихся зарубежных режиссеров. В дни фестивалей на празднично украшенных сценах Кремлевского Дворца съездов, великолепного киноконцертного зала «Россия», в кинотеатрах, рабочих и студенческих клубах и просто на улицах Москвы советские зрители встречались с Эрвином Гешоннеком, Микеланджело Антониони, Невеной Кокановой, Софией Лорен, Сембеном Усманом, Иржи Секвенсом, Элизабет Тейлор, Джульеттой Мазиной, Мариной Влади, Джиной Лоллобриджидой, Роном Моуди, Мартином Фричем, Сатьяджитом Рэем, Лесли Карон, Раджем Капуром, Тосиро Мифунэ, с кинематографистами, представляющими кино всех континентов. Московский фестиваль «открыл» для зрителей всего мира такие имена, как Кането Синдо и Умару Ганда, дал «путевку в жизнь» многим молодым режиссерам, ставшим широко известными только после того, как международное жюри в Москве высоко оценило их работы.

Обращаясь к участникам и гостям прошлого, восьмого, Московского международного кинофестиваля, Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев сказал: «Кинематограф может внести значительный вклад в упрочение мира на земном шаре, взаимопонимания и доверия между людьми разных стран. Киноискусство обладает огромной силой воздействия на умы и сердца миллионов. Очень важно, чтобы эта сила служила делу гуманизма и социального прогресса, духовного и нравственного обогащения человека.

Опыт свидетельствует, что талант художника полнее всего раскрывается, растет и крепнет, когда его произведения служат народу, правдиво отражают действительность, когда он черпает вдохновение в исторических свершениях своего времени».

В этих словах заключены программные принципы передового реалистического киноискусства, обращенного к наиболее острым и злободневным проблемам действительности, активно участвующего в строительстве новой жизни, в борьбе за свободу, социальную справедливость и мир на земле. Таким искусством является советское многонациональное кино, кинематограф страны, идущей в авангарде мирового революционного процесса, кинематограф, имеющий замечательную полувековую историю, пользующийся признанием и любовью миллионов зрителей у себя на родине и за ее пределами, успешно развивающий свои плодотворные традиции. Вот почему наш, Московский международный кинофестиваль по праву считается мировым кинофорумом, собирающим главные силы прогрессивного, боевого кино, помогающим расширению занимаемого ими плацдарма.

Советские кинематографисты, наши друзья из братских социалистических стран, честные и талантливые художники Запада — все мы не имеем права ни на минуту забывать, что в мире сегодня идет непримиримая борьба идеологий, захватившая и пространство экрана. В этой борьбе мутному и ядовитому потоку фильмов, отравляющих человеческое сознание проповедью неверия в человека, в его силы, в его будущее, отвлекающих людей от актуальных вопросов политической и общественной жизни, смакующих проявления нравственного уродства и низменных инстинктов, объявляющих насилие и аморализм неизбежными спутниками человеческого существования, противостоит искусство гуманистической традиции, опирающееся на художественный и этический опыт многих поколений, обогащенный передовыми идеями нашего времени, достижениями социалистической и прогрессивной мировой культуры. Силы этого искусства неодолимы. Им принадлежит будущее.

IX Московский фестиваль обещает быть еще более представительным, чем предыдущие: уже сегодня можно быть уверенным, что на его экранах будут показаны фильмы со всех пяти континентов (а также — от ООН и ЮНЕСКО), и в их числе окажется немало произведений социально значимых, проникнутых духом интернационализма и гуманизма, обладающих высокими художественными достоинствами, созданных в странах с традиционно развитой кинематографией и принадлежащих молодым кинематографиям Азии, Африки и Латинской Америки. Объективную и квалифицированную оценку программ трех конкурсов — конкурса полнометражных художественных фильмов, короткометражных лент и картин для детей — будут давать члены трех международных жюри, в состав которых войдут известные советские и зарубежные кинематографисты, деятели культуры и представители общественности: Станислав Ростоцкий, Иосиф Хейфиц, Софико Чиаурели, Невена Коканова, Ежи Кавалерович, Антонин Броусил, Ж. Бунтар, Робер Оссейн, Ортензия Б. де Альенде, Роман Кармен, Аннели Торндайк, Сергей Михалков, Ион Попеску-Гопо, Лоретта Паукер.

В канун открытия IX Московского международного кинофестиваля хочется выразить надежду, что традиции нашего кинофорума получат дальнейшее обогащение и развитие и фестиваль пройдет как новый яркий, впечатляющий смотр сил прогрессивного киноискусства.

# Мировой кинопроцесс глазами советских кинематографистов

Накануне открытия Девятого Международного кинофестиваля в Москве корреспондент «ИК» обратился к известным советским кинематографистам с просьбой рассказать читателям журнала, что они думают о современном этапе развития мирового кинопроцесса, как оценивают роль и значение московского киносмотра в деле сплочения сил прогрессивного киноискусства, участвующего в борьбе народов за мир и социальную справедливость. Сегодня мы публикуем размышления режиссера Шухрата Аббасова, кинокритиков Ромила Соболева и Ростислава Юренева.

## Ростислав Юренев, кинокритик

Московский международный кинофестиваль обычно дает возможность наглядного сопоставления двух кинематографий, киноискусства двух миров: социализма и капитализма. Что характерно для социалистической кинематографии сейчас, в первую очередь — для нашего, советского киноискусства? С моей точки зрения, два взаимосвязанных процесса. Первый: рост и укрепление национальных кинематографий в общей системе советского многонационального кино. Этот процесс выдвинул в первые ряды таких художников, как украинец Николай Мащенко, литовец Витаутас Жалакявичус, грузин Отар Иоселиани, киргиз Толомуш Океев, узбек Эльор Ишмухамедов и многие другие. Их фильмы нередко завоевывают главные призы международных киносмотров, обсуждаются кинокритикой разных стран, пользуются признанием зрителей. Словом, теперь наряду с русскими кинематографистами они достойно представляют наше многонациональное кино. И второй процесс — это непрерывный приток, волна за волной, дебютов молодых кинематографистов. Недавно проходившее в Союзе кинематографистов СССР обсуждение дебютов уже одним своим количеством произвело внушительное впечатление. Ведь обсуждалось около тридцати картин, созданных за неполных два года!

Возможно, мои суждения о кинематографе Запада и не могут претендовать на исчерпывающую полноту — по той простой причине, что процессы, происходящие там, подчас весьма неоднозначны, а их истинный характер заслоняют привходящие, второстепенные явления. Да и материала у меня под рукой не так много, и знаю я его, должно быть, недостаточно. Но мне кажется, что кино капиталистических стран как раз и теряет сегодня те два качества, которые столь показательны для современного социалистического кинематографа. Во-первых, кино капиталистических стран как бы денационализируется, теряет национальную окраску, народный колорит. Сейчас, например, трудно различить американские, итальянские или западногерманские «вестерны»: они подчеркнуто вненациональны, они подчеркнуто условны и в этом смысле не принадлежат, по сути дела, ни одной из национальных культур. Столь же трудно определить национальную принадлежность и салонных драм, которые опять выходят во французском, английском кино чуть ли не на ведущие позиции. На экране возникают далекие от действительности чисто кинематографические «миры», где действуют условные, зачастую — традиционные, персонажи, будь то пресловутые сыщики или супершпионы, вроде Клюта или Бонда, или — представители распущенной, лишенной идеалов и перспектив молодежи, хиппи и их современные наследники, что тоже характерно для кинопродукции разных стран. И уж совсем никакого отношения к жизни народов не имеют, как правило, эротические ленты и фильмы ужасов, широким потоком выпускаемые на кинорынки Запада. Они отвле-

кают от жизненных проблем и жизнью практически не интересуются.

При этом молодые имена в западном кино появляются не часто. Не часто молодому художнику в капиталистическом мире удается пробиться в кинематографе. Молодые сегодня приходят в кино Запада поодиночке, а ведь мы помним в истории английского, французского или американского кино периоды, когда молодежь заявляла о себе стремительно и ярко. Я имею в виду такие течения, как «кино рассерженных» в Англии, «новая волна» во Франции или «нью-йоркская школа» в США. Существенно, что эти течения молодых носили отчетливо протестующий антибуржуазный характер. Сегодня таких явлений мало.

В кинематографиях капиталистических стран сегодня наблюдается ряд явлений, кое в чем новых и представляющих несомненный интерес в социальном и эстетическом плане. В кино американском, например, которое сейчас, как мне думается, вернуло себе ведущие позиции в западном кинематографе, такие явления очень заметны. Туда несколько лет назад пришли новые люди. Вначале они вели себя как антагонисты Голливуда. Пытались наладить так называемое независимое кинопроизводство, не связанное непосредственно с деятельностью крупных монополий, хотели создать предпосылки для полного проявления своих творческих индивидуальностей. В какой-то мере им это на первых порах удалось. Потом, мало-помалу, после первых значительных успехов они начали утрачивать эти свои независимые позиции. Вытеснив многих голливудских ремесленников, они заменили старые стандарты американского коммерческого кино собственными стандартами и сейчас занимают ключевое положение, непосредственно контактируя в своей деятельности с крупными финансовыми организациями, которые снабжают их средствами и дают относительную творческую независимость при условии обеспечения солидных прибылей от проката их картин.

И в самом деле, фильмы нескольких новых режиссеров, сравнительно недавно получивших известность в Америке и за ее пределами, дают огромные сборы, на их рекламу тратятся колоссальные суммы, и они привлекают к себе всеобщее внимание. Но, странное дело: я, например, не могу при этом определить для себя, что же составляет творческую индивидуальность их авторов. Если особенности творческого подхода, оригинальность художественного видения, скажем, Тони Ричардсона или Франсуа Трюффо мне были доступны, понятны, то я не берусь определить, в чем, к примеру, состоит индивидуальность творчества одного из самых знаменитых сейчас американских режиссеров Уильяма Фридкина.

Помню раннюю его картину «Парень из банды», психологическую драму из жизни гомосексуалистов, где очень «трогательно» рассказывается, как они всеми презираемы, как несчастны... Тянется все это страшно долго, «конструкции» театральной пьесы, положенной, видимо, в основу фильма, нестерпимо выпирают, и сенсационной картину можно было считать только из-за ее грязной темы. Потом, совершенно неожиданно, Фридкин поставил в совершенно ином жанре фильм «Французский связной», детектив, точнее, «полицейский фильм», продемонстрировав уверенное мастерство при съемке погонь на автомобилях, драк и перестрелок в метро и т. п. Снята лента действительно с оглушающей сноровкой. А в целом она оставляла впечатление... удручающее. Слишком много лилось там крови — не только крови полицейских и преступников, но и совершенно не причастных к их поединку людей. Наконец, третья картина Фридкина, чей успех много превзошел успех двух предыдущих,— «Изгоняющий дьявола», боевик, поражающий своим аморализмом, несмотря на декларированные попытки проникнуть в какие-то глубины человеческого духа, подсознания, нам непостижимые. Ударившись вдруг в дешевую мистику, режиссер использует нестерпимые для глаз натуралистические подробности, унижая и человеческие чувства, наглядно демонстрируя распад личности. Создается впечатление, что мастер на все руки Фридкин берется за любые темы, любые жанры — лишь бы оглу-

шить, ошарашить зрителя, отвлечь его от проблем реальной действительности. И, конечно, стяжать на этом успех.

Сложнее творчество другого американского кинорежиссера, конкурирующего с Фридкиным по сенсационной известности, Фрэнсиса Форда Копполы. Это, бесспорно, одаренный мастер. Ему принадлежит знаменитый фильм «Крестный отец», который, с моей точки зрения, аморален. Хотя бы потому, что Коппола пытается показать человечность главаря мафии, а кровавую расплату, жестокую бандитскую месть, круговую поруку, связывающую преступный клан, возводит чуть ли не в ранг человеческих доблестей; режиссер всеми имеющимися в кинематографе средствами хочет внушить симпатию к убийцам, бандитам... Но тот же режиссер, сразу же после «Крестного отца», делает совсем иную, на мой взгляд, интересную, заставляющую задуматься над некоторыми важными реалиями современной жизни, прежде всего в США, картину «Подслушивание». Произведение, отмеченное явной критической направленностью по отношению к официальным институтам США, проникнутое чувством гражданственности, не лишенное смелости, «Подслушивание» рисует жуткую картину всепроникающего вторжения разведывательных органов, частных и официальных детективов во все сферы жизни американцев. У человека отнимается элементарное право на свободу поведения, на тайну личной жизни, он оказывается окруженным злонамеренными свидетелями не только всех своих, даже самых незначительных, поступков, но и помыслов. И вот эта кошмарная атмосфера, окружающая жителей США в быту, ежедневно и ежечасно, показана с впечатляющей силой и критическим отношением. Здесь видна попытка талантливого и отлично владеющего своей профессией режиссера взяться за серьезную, значительную тему и творчески активно выразить свое восприятие окружающей действительности. Вопрос только, является ли эта попытка искренней или это попросту хорошо замаскированное намерение сыграть на настроениях зрителей, встревоженных такими явлениями в жизни Америки, как Уотергейтское дело или незаконные акции ЦРУ, разоблачению которых так много места уделяет сейчас американская пресса. Сыграть — с единственной целью: извлечь максимум прибыли, затронув актуальную тему. Почему я высказываю недоверие к искренности намерений Копполы? Да потому, что сразу же после «Подслушивания» он вернулся к воспеванию мафии в продолжении «Крестного отца», принесшего ему небывалый урожай «Оскаров» и доходов...

Коммерциализация кинематографа приводит к очевидному стиранию границ между творчеством художников, старающихся в условиях капиталистического общества сохранить свою индивидуальность, свои позиции в оценках действительности, и — потоком откровенно коммерческих картин, явно рассчитанных на одурманивание людей, на отвлечение их от важных проблем социального, политического характера. Наиболее отчетливо эта тенденция проявляется сегодня в американском кино.

Но углубился процесс коммерциализации кино и во Франции. Порывы «новой волны», направления, в котором, на первоначальном его этапе, проявлялись антибуржуазные настроения французской интеллигенции, отошли в прошлое. Мало-помалу все режиссеры «новой волны» и их более поздние последователи втянулись в орбиту коммерческого кинематографа, а те, что пришли в самое последнее время, например, Клод Соте, уже и не пытаются, по-моему, заявлять сколько-нибудь четкие творческие принципы. Они попросту «пекут» стандартные салонные кинодрамы, в которых есть некоторая занимательность, изящный французский эротизм, попытки выиграть соревнование с более мастеровитыми американскими режиссерами в области киноязыка. Их картины, в частности, «Пощечина», последняя работа Соте, лишены глубины, скользят по поверхности явлений и превращают в предмет бездумного развлечения то, что, при ином подходе, может действительно волновать людей: отсутствие взаимопонимания между поколениями, подчас при-

нимающее драматические формы, разобщенность в современном буржуазном обществе, аморальность и бездуховность молодежи. Сводя разговор о таких явлениях до уровня занимательной шутки, французские режиссеры оказывают, на мой взгляд, дурную услугу обществу, озабоченному серьезными и трудными проблемами, выдвинутыми современной жизнью.

Бывает и так, что режиссеры Запада берутся за темы, по-настоящему серьезные и глубокие, но решают они их часто так, что согласиться с этим невозможно. Наиболее талантливым из итальянских кинематографистов принято сейчас считать Бернардо Бертолуччи.

В попытках, подкрепленных его явно незаурядным талантом, разоблачать пороки современного ему капиталистического общества Бертолуччи впадает в крайность и превращает свои картины в демонстрацию процесса распада человеческой личности, тотального аморализма, что в конечном итоге воспринимается как выражение неверия в человека вообще, как сознательное глумление над простыми и общедоступными человеческими ценностями и чувствами. Поэтому, не без огорчения, я должен отнести такие фильмы, как «Последнее танго в Париже» Бернардо Бертолуччи или «Собственность больше не кража» Элио Петри (интересную, сложную, изобретательно поставленную картину), тоже в разряд коммерческой продукции. Хоть и декларируется в них формально идея, способная в иной трактовке стать глубокой и плодотворной, но идея эта остается понятой превратно, а на первый план выходят постановочные трюки и неизменные качества современного буржуазного кино — натурализм, насилие, эротика, которые оглушают зрителя ничуть не меньше, чем в любом без затей сделанном гангстерском или полицейском фильме, в порнографической ленте. Мнимая проблемность таких картин меня особенно тревожит, так как ею подменяется подлинная идейность политических фильмов, еще недавно вышедших в Италии и Франции на первый план, а сейчас явно коммерциализированных. Нередко под видом политического фильма преподносятся... порнографические!

Существует на Западе и кино, которое декларативно противопоставляет себя коммерции. Это так называемый «левый» кинематограф. Представителями его являются, например, Годар во Франции, Беллоккио в Италии. Решительное, категорическое неприятие этими режиссерами порядков, существующих в капиталистическом мире, о чем они постоянно и весьма громогласно заявляют, могло бы привлечь наше доброжелательное внимание к их творчеству. Но это неприятие буржуазной действительности носит у «левых» анархический характер, превращается в тотальное отрицание всяких идей, кроме их собственных, а их нападки на марксистскую идеологию, на Советский Союз, на социалистические принципы организации общества зачастую делают из этих, настаивающих на своей революционности кинематографистов наших прямых идеологических противников.

В этом контексте стоит обратиться к идейным шатаниям художника, всегда занимавшего подчеркнуто левые позиции — Пьера-Паоло Пазолини. Мы помним, что начинал он в русле неореализма, хотя и «обогатил» принципы этого художественного направления не свойственными ему качествами, проявив пристрастие к жестокости, извращенности, натуралистическим подробностям. Некоторые из его философских картин представляют значительный интерес, например, «Евангелие от Матфея». Впоследствии он создал пародию на марксизм в фильме «Птицы большие и малые». Далее Пазолини поставил ряд картин, противоречивых, малопонятных, с весьма туманной положительной программой, но, бесспорно, антибуржуазных, антифашистских по своей направленности, например, «Теорема». Потом он отошел от острой социальной проблематики и занял внимание зрителей своей знаменитой, весьма изысканно и ярко поставленной трилогией «Декамерон», «Кентерберийские рассказы» и «Тысяча и одна ночь», где классические произведения литературы были трактованы поверхностно и превратились в сборники анекдотов, эротических

и весьма соленых комедийных эпизодов. Можно было бы расценивать это как переход художника на позиции коммерческого кино, если бы параллельно с работой в кинематографе не продолжалась другая деятельность Пазолини, деятельность поэта, эссеиста, теоретика искусства. И вот в этом своем качестве он сделал целый ряд заявлений и деклараций, ставящих его в оппозицию по отношению к итальянской компартии, к социалистическому движению, к марксизму, который Пазолини пытается «исправлять» и реформировать по своим весьма туманным и путаным рецептам. В связи с этим стоит упомянуть и о такой «творческой» деятельности режиссера: он позволил себе, вместе с режиссером Дачией Мариони, перемонтировать, совершенно извратив первоначальный смысл, советский фильм «Солярис», разрушив авторскую концепцию, о чем с возмущением писал Андрей Тарковский на страницах газеты «Унита». Далее, Пазолини и Мариони приняли активное участие в организации выпуска на экраны Италии грязной, антисоциалистической, порнографической картины югославского ренегата Маковеева «Сладкий фильм», переполненной отвратительными эротическими эпизодами, идущими вперемешку с политически провокационными эпизодами, с клеветой на социализм. Выпуская эту отвратительную поделку в итальянский прокат, Пазолини и Мариони не только снабдили ее собственным текстом, но и написали специально для нее стихи и песни, чем демонстративно присоединились к авторству открыто антисоциалистической ленты. Как видите, путь от левацких загибов до провокационной политической деятельности, направленной против дела социализма, оказывается коротким, и это не может не тревожить нас, советских кинематографистов, когда мы смотрим картины некоторых одаренных режиссеров, работающих на Западе.

Недавно мне довелось побывать на скромном фестивале авторского фильма в итальянском городке Сан-Ремо. Это очень бедный фестиваль, проводимый без всякой помпы. Его устроители несомненно руководствуются благородными, прогрессивными побуждениями: они стремятся открывать для итальянского зрителя новые кинематографии, знакомить его с кино социалистических стран, с первыми кинематографическими опытами художников из стран «третьего мира». На этом киносмотре заметное место занимают советские, югославские, венгерские фильмы, картины из Болгарии, Румынии. Так что фестиваль в Сан-Ремо заслуживает всяческого уважения. Но наряду с серьезными лентами, с картинами, созданными режиссерами, стоящими на социалистических позициях, в программе этого фестиваля можно было встретить и картины мнимо революционные, левацкие, представляющие собой кустарный, любительский монтаж случайно подобранной хроники, порнографических рисунков и коллажей, снятых на пленку, всевозможных натуралистических сценок, рисующих мир современной богемы. Все это было перемешано с политическими лозунгами, с исполнением революционных гимнов, что, естественно, производит отталкивающее и удручающее впечатление. Так, стремясь противопоставить себя коммерческому кинематографу, левацкое кино, создаваемое людьми, не имеющими четких идейных позиций, дискредитирует идеи революционной борьбы, идеи социализма. Молодые авторы таких фильмов, встают на опасный, скользкий путь анархистских протестов, поддаются маоистскому влиянию и создают ленты, беспомощные в художественном отношении, путаные, а потому объективно идеологически вредные. Понимая все трудности, стоящие в буржуазном обществе перед молодым художником, не принимающим его законы, нужно признать, что для многих эти трудности становятся непреодолимыми в силу идейной неподготовленности.

В современном западном кинематографе работает немало художников, чье творчество характеризуется серьезными и благородными устремлениями. Недавно мне довелось видеть последние картины двух выдающихся итальянских режиссеров — Микеланджело Антониони и Лукино Висконти. Надеюсь, что они будут приглашены и на наш фестиваль (в кон-

курс или вне конкурса — это уж дело организаторов), во всяком случае советскому зрителю было бы интересно познакомиться с этими фильмами. Антониони, со свойственной ему склонностью к тонким, сложным психологическим решениям, повествует о жизненном пути кинодокументалиста (картина называется «Профессия — репортер»), человека, глубоко разочаровавшегося, пытающегося уйти от привычного окружения и привычных занятий, воспользовавшись чужим паспортом. Попытка современного эскапизма, бегства от жизни, оборачивается для героя фильма напряженной и тяжелой борьбой. Дело в том, что паспорт, которым решил воспользоваться репортер, принадлежал человеку, занимавшемуся поставками оружия участникам национально-освободительного движения в какой-то африканской (Антониони не называет ее точно) стране. Драматургия характера центрального персонажа, как это обычно бывает у Антониони, сложна и противоречива, но образ, создаваемый замечательным американским актером Джеком Николсоном, делает новую работу Антониони примечальным явлением в кино последнего времени. В фильме проводится мысль об «ангажированности», о неизбежной причастности человека к тому, что происходит в современном мире, о невозможности отгородиться, изолировать себя от окружающего,— очень плодотворная, на мой взгляд, мысль.

Значительной представляется мне и последняя картина Лукино Висконти. Как известно, этот крупнейший мастер мирового киноискусства (чье творчество, очень неровное и противоречивое, все же принадлежит к кругу прогрессивных явлений в современном кино), перенес тяжелую болезнь. Свою предыдущую работу, фильм о Людвике Баварском, он заканчивал, уже появляясь на съемочной площадке в кресле-каталке. Недавно больной художник поставил новую картину «Семейный портрет в интерьере» — о современной молодежи, о противоречиях в мироощущении разных поколений в буржуазном обществе. Фильм сделан с поразительным, изысканным мастерством, он великолепен по цвету, по игре актеров, по музыкальному оформлению. Там заняты такие исполнители, как Барт Ланкастер, Сильвана Мангано и Хельмут Бергер; они играют тонко, разнообразно, изобретательно, глубоко, создавая полярно противоположные, сталкивающиеся, враждующие характеры, образы людей разных поколений и различных социальных групп. Ланкастер снялся в роли старого ученого-искусствоведа, олицетворяющего просвещенный идеализм XIX века, любовь к прекрасному, стремление к человечности, к честности и чистоте человеческих взаимоотношений. Мангано играет развращенную и наглую аристократку, маркизу, женщину абсолютно беспринципную, которая насильственно, беспардонно вторгается в жизнь старого профессора. И, наконец, Хельмут Бергер создал образ представителя современной молодежи, фигуру, характерную для сегодняшнего состояния буржуазного общества. Его герой — личность неустойчивая, он постоянно колеблется между какими-то неясными революционными иллюзиями, попытками анархистского действия левацкого, экстремистского толка, и совершенно аморальными поступками, характеризующими его быт, его интимные связи, отношение к окружающим. Такая странная смесь стремления к самопожертвованию во имя каких-то смутных, вероятнее всего — ложно понятых, социальных идеалов, с отсутствием моральных критериев и норм тревожит мудрого и глубокого художника Висконти. И он говорит об этом вдумчиво и впечатляюще.

В заключение хочу сказать о том, что весной этого года нас порадовал последний фильм Федерико Феллини «Амаркорд», в котором я отчетливо увидел возвращение этого крупнейшего художника на позиции реализма. Я рад, ибо и другие крупнейшие итальянские мастера создают серьезные, проблемные фильмы, стараясь глубоко и активно проникать в нравственные противоречия современности.

Недавно я вместе с другими советскими кинокритиками и режиссерами побывал на Белградском фестивале «Фест-75». Устроители этого киносмотра называют его «фестивалем

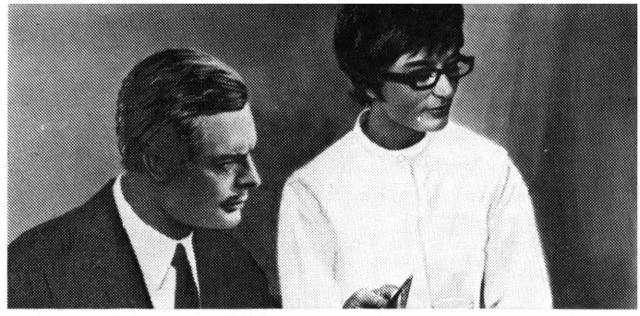
# Фильмы — лауреаты Московских кинофестивалей

*«Судьба человека» (СССР), 1959*

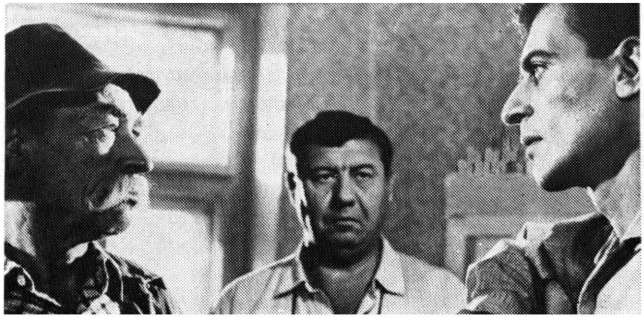
*«Голый остров» (Япония), 1961*

*«Чистое небо» (СССР), 1961*

*«8 1/2» (Италия), 1963*



*«Война и мир» (СССР), 1965*



*«20 часов» (Венгрия), 1965*

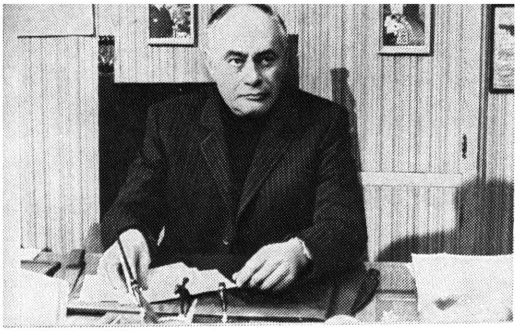
*«Отец» (Венгрия), 1967*

*«Журналист» (СССР), 1967*

*«Люсия» (Куба), 1969*

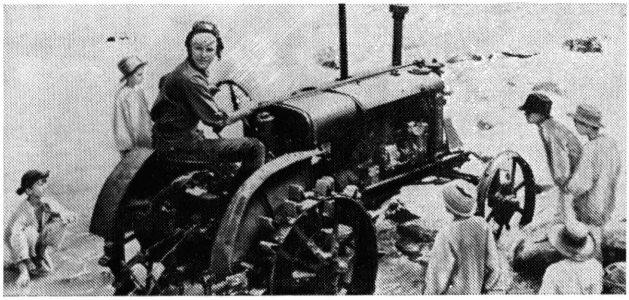
*«Серафино» (Италия), 1969*

*«Доживем до понеделъника» (СССР), 1969*

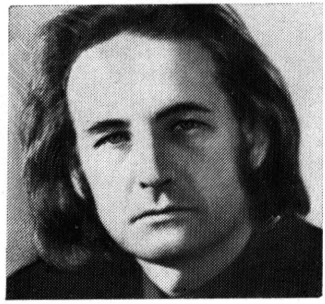


*«Признание комиссара полиции прокурору республики» (Италия), 1971*

*«Сегодня жить, умереть завтра» (Япония), 1971*



*«Белая птица с черной отметиной» (СССР), 1971*



*Анджей Вайда, режиссер (Польша), 1971*

*Стэнли Креймер, режиссер (США), 1973*

*«Это сладкое слово — свобода!» (СССР), 1973*

*«Любовь» (Болгария), 1973*

фестивалей», поскольку в программу отбираются фильмы, получившие высшие награды на международных и национальных конкурсах, проходивших в течение года, предшествующего проведению «Феста». Таким образом картины, показанные в Белграде, прошли как бы двойной фильтр: будучи отмеченными жюри отдельных фестивалей, они затем отбирались, строго и квалифицированно, оргкомитетом белградского киносмотра. В результате перед зрителем действительно развертывается картина развития мирового кинематографа за год.

На примере программы «Феста» мы могли наблюдать, с полной очевидностью, процесс идеологического разброда, кризиса, охватившего западное кино. С одной стороны, ясно проявляется его все шире распространяющаяся коммерциализация, с другой — наличие в нем левацкого, экстремистского направления, представители которого докатываются до клеветы на человечество в целом, пытаются дискредитировать нормальные человеческие чувства и устремления, не говоря уж о том, что многие из них позволяют себе клеветнические выпады против мира социализма, против марксистской идеологии.

Вместе с тем наблюдается процесс идейного оскудения некоторых одаренных художников, чье творчество не подкреплено четкими идейными и мировоззренческими позициями. Это явление я уже отмечал в своей статье, посвященной прошлому Каннскому фестивалю, в «Искусстве кино» и сейчас просто напоминаю об этом. Показательным здесь можно считать переход Клода Лелюша на явно реакционные позиции, поскольку этот режиссер соединяет в себе преклонение перед «процветающим» капитализмом и интерес ко всякого рода ультрамодным явлениям в современной буржуазной действительности — с левацкими выпадами, направленными против социалистической идеологии. Такой вот беспринципный и нечистый «коктейль» идеек! А рядом мы видим неудачу такого крупного художника, как Ален Рене с его картиной «Дело Стависского», где материал давал возможность создать широкую критическую панораму буржуазного общества, но был подан Рене в форме салонной драмы, довольно вялой, лишенной социальной глубины и «сдобренной» (стараниями сценариста Семпруна, придерживающегося крайне «левых» взглядов) маоистско-троцкистскими идейками.

Итак, как видите — картина чрезвычайно пестра. Коммерциализация кинематографа, идейный разброд, левацкие загибы некоторой части западных кинематографистов, идейные заблуждения, приводящие к творческому оскудению одаренных художников,— вот что представляется мне показательным для сегодняшнего состояния буржуазного кино. Эти процессы развиваются параллельно с выделяющейся на таком фоне сложной, порою противоречивой, но в общем мужественной и прогрессивной по своей идейной направленности деятельностью таких крупных мастеров, как Феллини, Антониони, Висконти, Стэнли Креймер, Линдсей Андерсен, Артур Пенн, в чьих произведениях утверждается человеческое достоинство, право человека на борьбу за принципы справедливости, за передовые идеалы времени.

Негативным, реакционным явлениям, глубоко проникшим в кинематограф Запада, противостоит рост и консолидация сил киноискусства стран социалистического содружества. Фильмы, созданные в последние годы кинематографистами Польши, Венгрии, Болгарии, ГДР и других стран социализма, такие, как «Земля обетованная» Анджея Вайды, «141 минута из «Неоконченной фразы» Золтана Фабри, «Дерево без корней» Христо Христова, «Иван Кондарев» Николая Корабова, «Двадцать девятый» Антонина Кахлика — этот перечень можно продолжить,— свидетельствуют об активной, все более наступательной позиции, занимаемой социалистическим киноискусством в мировом кинопроцессе.

Крепнет и киноискусство развивающихся стран, нашедшее свой форум на наших Ташкентских фестивалях. Но это уже большая самостоятельная тема.

Итак, современная международная обстановка, обострившаяся борьба идеологий, в которой постоянно участвует и кинемато-

граф, требуют и от наших художников и от передовых кинематографистов Запада более вдумчивого и глубокого подхода к решению задач, стоящих перед прогрессивным киноискусством. Явно возросший технический уровень западного кино, что особенно заметно по американским фильмам последнего времени, умение многих коммерческих режиссеров безошибочно угадывать настроение зрительских аудиторий, находить кратчайший путь к зрителю — развлекать и завлекать его — все это нельзя не принимать во внимание в условиях непрекращающейся битвы идей на мировом экране.

На Московский международный фестиваль, проходящий под девизом «За гуманизм киноискусства, за мир и дружбу между народами!», не попадают картины, активно участвующие в идеологической экспансии, осуществляемой буржуазным кинематографом; наш киносмотр привлекает художников, по-настоящему озабоченных судьбами человечества, глубоко и серьезно ставящих в своих фильмах наиболее актуальные и важные вопросы, волнующие людей разных стран. Однако, встречаясь на фестивале в Москве с фильмами, представляющими передовое направление в мировом кино, мы должны ясно видеть и общую картину современного кинопроцесса — со всеми ее сложностями, противоречиями и наиболее характерными тенденциями. О некоторых из них мне и хотелось поговорить сегодня.

## Шухрат Аббасов, режиссер

Ежегодно в мире проводятся десятки фестивалей, международных и национальных, больших и малых, конкурсных и ознакомительных, киносмотров, универсальных по содержанию своих программ и узкоспециализированных. И подобно тому как пестра и разнообразна картина современного кинематографа, кинофестивали, отражающие ее сложность и неоднозначность, отличаются один от другого не только масштабами или формальными особенностями регламента, они различаются — и это гораздо важнее — по своим целям и принципам, по своей творческой и идейной ориентации, по той роли, которую они играют в развитии важнейшего из искусств — искусства кино.

Мне вспоминается фестиваль в швейцарском городе Нионе, на котором я побывал года четыре назад. Это довольно скромный и сравнительно молодой фестиваль, организаторы которого обычно приглашают для участия в нем малоизвестные европейскому зрителю кинематографии, чья продукция демонстрируется на информационных просмотрах, идущих параллельно с конкурсным показом. На этот раз в Нионе было представлено и узбекское кино, а мне предложили возглавить жюри киносмотра. Надо полагать, что устроители Нионского фестиваля хотели тем самым подчеркнуть свое особое уважение к советскому многонациональному киноискусству. Но одновременно они, видимо, имели в виду и собственные рекламно-пропагандистские цели: вот, мол, мы не только приглашаем на наш экран фильмы, снятые в далекой среднеазиатской республике, но и даем возможность кинематографисту из этой республики председательствовать в нашем жюри. Маленькая сенсация, если хотите...

Во всяком случае, желание сделать программу фестиваля в Нионе по возможности притягательной для максимально большого количества зрителей явно ощущалось в попытках его организаторов удовлетворить и серьезные интересы любителей кино и простое любопытство многочисленных туристов, посещающих Швейцарию и обеспечивающих этой стране значительную часть доходов в иностранной валюте. Поэтому выбор фильмов для фестивального экрана далеко не всегда происходил по признакам художественной ценности или передовой идейной направленности того или иного киноизведения. Создавалось впечатление, что те, кто отбирал фильмы для фестиваля в Нионе, хотели, чтобы в программе были представлены *все и всяческие* направления, существующие в мировом кинематографе, в силу чего она выглядела довольно хаотичной и разнородной. Разумеется,

подобная всеядность имеет мало общего с подлинным демократизмом и представительностью, которые, на мой взгляд, и определяют в первую очередь значимость и успех всякого международного киносмотра. Ведь кинофестивали, подобно самому кинематографу, должны вносить ясность в сознание людей, помогать им правильно разобраться в сложных и противоречивых явлениях действительности. А когда на фестивальном экране оказывается «главным» все: и серьезный политический фильм о кубинской революции, и рекламная лента фирмы, выпускающей продукты детского питания, и видовой репортаж, и фильм, в котором нет ничего, кроме чистой демонстрации технических возможностей кинематографа, и киноопус, представляющий собой монтаж живописных пейзажей и мест туристского паломничества с эпизодами прозрачно эротическими, о какой ясности, о какой последовательности может идти речь! Мнимая объективность и стремление к широте охвата в таком случае оборачиваются субъективистскими обобщениями и пестрой неразберихой.

Характерно, что подобный подход к организации международного киносмотра разочаровал не только нас, советских кинематографистов. Не удовлетворял он и демократически настроенную часть публики, в особенности молодежь, которая, кстати, очень заинтересованно и горячо обсуждала наши фильмы во время пресс-конференции советской делегации, высказывая в адрес властей кантона и правительства пожелание учитывать в прокатной политике страны интерес швейцарских зрителей к киноискусству Советского Союза, к нашим республиканским кинематографиям, далеко не в полной мере известным в европейских странах. Молодые швейцарцы были довольно единодушны в своем мнении о том, что кинематограф Запада истощается и в смысле тематики и в смысле глубины трактовки затрагиваемых тем, что сюжеты большинства картин строятся стереотипно и далеки от народной жизни, от ее актуальных и острых проблем.

Почему сегодня, накануне открытия IX Международного кинофестиваля в Москве, я возвращаюсь к своим впечатлениям о киносмотре в Нионе? Да хотя бы потому, что экран и сама атмосфера этого сравнительно небольшого по своим масштабам фестиваля, как, впрочем, и программы, и обстановка многих кинофорумов, организуемых в западных странах, отражают весьма показательные процессы, происходящие в современном буржуазном кинематографе. Кино в капиталистическом мире все более подчиняется интересам коммерции, и средства, к которым прибегают западные продюсеры и режиссеры с целью привлечь зрителя в кинотеатры, зачастую не имеют ничего общего с высокими и гуманными целями передового искусства. С другой стороны, силы, определяющие идеологическую направленность буржуазного кино, стараются разными способами, часто далеко не безуспешно, отвлечь зрительское внимание от серьезных проблем современности, а художники, нередко очень талантливые и опытные, подчиняясь давлению этих сил, все дальше уходят в своем творчестве от реальности, от жизни, избегая глубокого исследования и анализа окружающей действительности со всеми ее сложностями и противоречиями, замыкаясь в тесном кругу псевдоноваторских поисков. Глубокое, значительное, нужное людям искусство возможно только тогда, когда оно верно и честно отражает свое время. Так было всегда. В наши дни искусство призвано дать ответ на многие сложные, волнующие человечество вопросы. Как жить в эпоху все более обостряющихся классовых, идейных, эстетических, философских и нравственных противоречий? Как охранить духовное наследие человечества, достижения культуры и цивилизации от разрушительного влияния «левого» экстремизма, анархистских течений, которые сегодня проявляются не только в политике и социальной жизни, но и в искусстве? Как разобраться в тех книгах и кинофильмах, где авторы как бы намеренно ставят задачу усложнить и запутать и без того непростую картину жизненных явлений, где читателю и зрителю хотят внушить мысль о порочности человеческой

природы, о фатальной склонности человека к насилию и аморальным поступкам, о невозможности воспрепятствовать распространению зла в мире, о бесперспективности исторического процесса?! Часто это делается вполне намеренно. Ведь человеку, ощущающему свое полное одиночество и бессилие, безнадежность попыток изменить свою жизнь к лучшему, легче навязать любую философию, любую идеологию, может быть — даже фашистскую.

Прогрессивное мировое киноискусство, социалистическая кинематография — в первую очередь, призвано вооружать людей верным пониманием главных закономерностей, определяющих характер современного исторического развития, помочь народам лучше узнать культуру друг друга, оно призвано активно участвовать в борьбе за торжество передовых идей нашего времени. Объединению художников, усилиями и талантом которых создается такое искусство, пропаганде его выдающихся достижений служат самые демократичные и представительные мировые кинофорумы — Московский и Ташкентский.

Фестиваль в Ташкенте проходит под девизом «За мир, социальный прогресс и свободу народов!», и история этого киносмотра подтверждает, что он последовательно придерживается целей, провозглашенных в его лозунге. Авторитет Ташкентского фестиваля растет с каждым годом, о чем свидетельствует хотя бы тот факт, что третий по счету кинофорум в Ташкенте стал уже по существу не только фестивалем афро-азиатского кино, как это было раньше, а фестивалем киноискусства стран Азии, Африки и Латинской Америки. Чем привлекает Ташкентский кинофестиваль выдающихся кинематографистов мира? Ведь здесь невозможно преследовать рекламные цели: конкурса и жюри на фестивале нет, официальных призов и премий — тоже. Но зато этот киносмотр подлинно демократичен по своему духу и организации, он служит благородной задаче сближения культур разных стран и континентов, способствует укреплению дружбы и взаимопонимания между народами, объединяет их в борьбе за прогрессивные социальные преобразования, за мир во всем мире.

Популярность Московского и Ташкентского фестивалей — это одно из свидетельств огромного авторитета, которым пользуется наша страна во всем мире. Внешняя политика Советского Союза, благородные цели которой провозглашены в Программе мира, принятой XXIV съездом КПСС, представляет собой главный определяющий фактор в борьбе за мир во имя счастливого будущего всего человечества. И передовые художники разных стран приезжают к нам с твердой верой в то, что они найдут здесь понимание и полную поддержку всех своих благородных устремлений и надежд.

Природа киноискусства такова, что оно обращается к миллионам, а для того, чтобы говорить с миллионами зрителей у себя на родине и за рубежом, надо хорошо знать мировое кино и быть на уровне его высших достижений. Международные кинофестивали, проводимые в Советском Союзе, выполняют исключительно важную миссию: они знакомят кинематографистов разных стран с успехами советского киноискусства и позволяют нам, в свою очередь, усвоить положительный опыт, накопленный прогрессивным кинематографом во всем мире.

В столкновении социалистической и буржуазной идеологий кино занимает место одной из главных сил. Для того, чтобы вести наступательную борьбу на мировом экране, нам необходимо создавать произведения, глубокие по мысли и совершенные по своему художественному воплощению. И всякий раз, когда советский фильм получает высокую оценку международного жюри Московского фестиваля или представительного зарубежного кинофорума, мы должны не просто радоваться нашему успеху, но и полностью отдавать себе отчет в том, насколько этот успех отражает позиции, завоеванные нами в мировом киноискусстве, насколько он показателен для поступательного движения социалистического кинематографа.

Мне хочется пожелать больших успехов предстоящему IX Московскому кинофестива-

лю в выполнении его благородных задач. И еще мне хотелось бы, чтобы на этом фестивале кинематограф Советского Союза был представлен действительно самым лучшим фильмом из тех, что созданы у нас за последний год, чтобы кино нашей страны еще раз наглядно продемонстрировало свою авангардную роль в мировом киноискусстве. Нам есть из чего выбирать. Советское многонациональное киноискусство развивается успешно, и народы всего мира видят в этом яркое подтверждение торжества принципов ленинской интернациональной политики в области культуры, свидетельство заботы Коммунистической партии о судьбах нашего искусства.

*Ташкент*

## Ромил Соболев, кинокритик

Московский фестиваль — это не только смотр достижений прогрессивного мирового киноискусства, не только праздник, яркий и радостный. Фестиваль — это еще и повод для обобщающих размышлений и выводов, для подведения итогов, для всесторонней оценки ведущих тенденций кинематографического процесса. Отражая реальные черты нашего времени, ход социальных преобразований, совершающихся в мире, изменения в политическом климате планеты, помогая людям разобраться в событиях истории и современности, определить собственную позицию по отношению к тем или иным явлениям действительности, передовое кино непосредственно участвует в борьбе идеологии социализма с буржуазной идеологией капиталистического общества. Художники социалистических стран, чье творчество последовательно опирается на принципы партийности, народности и пролетарского интернационализма, участвуют в этой борьбе единым фронтом, их объединяет общность исторических задач, которые поставили перед собой народы братских стран социализма. Социалистическому кинематографу принадлежит ведущая роль в деле создания подлинно гуманистических произведений, воплощающих передовые революционные идеалы эпохи, утверждающих средствами экранного искусства идеи мира и социального прогресса, которые одерживают сегодня решительные победы в различных частях света.

Вот почему, отмечая неповторимость и индивидуальное своеобразие явлений, характеризующих развитие каждой из национальных кинематографий социалистических стран, мы констатируем и типологические черты, в которых проявляется основополагающая общность, единство наших братских культур.

Исходным, определяющим принципом развития социалистического киноискусства является марксистско-ленинское понимание сути современного исторического процесса, его перспектив, роли кино в строительстве новой жизни. Даже наши идейные противники в большинстве своем вынуждены сегодня признать решающее положительное влияние на обстановку в мире, на взаимоотношения между различными странами и регионами советской Программы мира. Однако принцип мирного сосуществования не отменяет идеологической конфронтации двух систем, не снимает необходимости противопоставлять открыто реакционному или коммерческому охранительному буржуазному искусству; упаднническим, декадентским течениям в кинематографе Запада передовое жизнеутверждающее киноискусство, проникнутое верой в светлые исторические перспективы человечества. Социалистическая кинематография добилась в этом деле значительных успехов. Об этом свидетельствует и высокий международный авторитет, завоеванный кинематографистами Советского Союза, Болгарии, Венгрии, Польши и других братских стран; это подтверждает и растущая популярность таких мировых кинофорумов, как Московский, Карлововарский и Ташкентский фестивали. Кино нашей страны и стран социалистического содружества последовательно выступает пропагандистом передовых революционных идей, нового образа жизни, нового общественного строя в произведениях, отмеченных зрелым художественным мастерством,

ясных по своей идейной позиции, убедительных и доходчивых по форме. Именно такие фильмы неизменно составляют наиболее интересную часть программы Московского фестиваля, завоевывая главные призы этого представительного киносмотра. «Это сладкое слово — свобода!» (СССР), «Дни воды» (Республика Куба), «Ключ» (ЧССР), «Салют, Мария!» (СССР), «Стальная стена Винь-Линь» (ДРВ), «Любовь» (НРБ), «Сутьеска» (СФРЮ), «Фотография» (ВНР), «Коперник» (ПНР), «17-я параллель: дни и ночи» (ДРВ), «Человек из Майсинику» (Республика Куба), «Дни предательства» (ЧССР), «Взрыв» (СРР) — вот неполный перечень фильмов, награжденных только на двух последних кинофестивалях в Москве.

Сегодня, думая о приближающемся IX Московском международном кинофестивале, естественно попытаться осмыслить новые тенденции, наметившиеся в социалистическом киноискусстве в последние годы, посмотреть, как развиваются его основополагающие традиции, как изменился подход к некоторым проблемам и конфликтам, по сравнению с периодом 50—60-х годов, как выглядят новые герои, принимающие сегодня эстафету от героев, которых мы видели пять-десять лет назад.

Мне представляется, что главной «движущей пружиной» социалистического кинематографа наших дней является глубокий интерес художников к проблемам общественно-нравственным, к конфликтам, рожденным современностью. Формирование человека нового общества есть процесс революционный по своей сути, и, как я полагаю, именно это обстоятельство дает киноискусству социалистических стран возможность всестороннего и нерасчлененного охвата действительности, раскрытия внутреннего мира и психологии человека в органическом единстве с обстоятельствами и явлениями, характеризующими современный этап развития нашего общества и нашего мировоззрения. Социалистический образ жизни создает новый климат во взаимоотношениях между людьми, порождает новую систему общественных связей, которая решительным образом воздействует на поведение человека, затрагивая все сферы его активности. В этой связи интересно обратить внимание на поиски, которые ведут сегодня болгарские кинематографисты. Еще несколько лет назад болгарское кино было озабочено отсутствием живого и тесного контакта со зрительской аудиторией. Для такой озабоченности были определенные основания, о чем, в частности, можно судить по фильмам, показанным в программе X Варненского кинофестиваля 1971 года. Однако в последнее время мы наблюдаем качественные изменения в кино Болгарии — не только в смысле повышения художественного уровня выпускаемых картин. Кинематографисты Народной Болгарии стали глубже и более всесторонне исследовать действительность своей страны, они создали ряд картин на материале недавней истории, отличающихся масштабностью, широким, обобщающим подходом к событиям прошлого, что подтверждают такие ленты, как «Наковальня или молот», «Зарево над Дравой», «Как песня», «Мальчик уходит», «Козий рог», «Иван Кондарев», «Самый хороший человек, которого я знаю», «Перепись зайцев», «Дерево без корней», «Крестьянин на велосипеде», «Магистраль», «Вечные времена» и ряд других. Успехи игрового кинематографа подкреплены заметными достижениями болгарских документалистов: я имею в виду, в частности, картины «Строители» и «Связные», завоевавшие успех — в том числе и на международных киносмотрах. Болгарское кино, отметившее в прошлом году свой тридцатилетний юбилей, встретило эту дату как искусство зрелое, обладающее сильным творческим потенциалом.

Интересно и плодотворно работают сейчас и кинематографисты Чехословакии, успешно преодолевая последствия кризисных событий 1968—1969 годов. На XIX Карлововарском фестивале 1974 года главный приз за лучшее исполнение женской роли получила Марта Ванчурова, снявшаяся в фильме Ярослава Балика и Яна Отченашека «Влюбленные года первого», авторы которого, взяв за основу сюжета романтическую историю двух моло-

дых людей, достоверно передали атмосферу жизни послевоенной Чехословакии. Фестиваль чешских и словацких фильмов «Прага-1975», проходивший накануне празднования тридцатилетия освобождения страны от фашизма, содержал в своей программе целый ряд значительных произведений, разнообразных по жанрам и тематике, среди которых выделялись «Великий день и великая ночь» Штефана Угера, «Двадцать девятый» Антонина Кахлика, «Оружие для Праги» Иво Томана, «Кто ищет золотое дно» Иржи Менцеля.

Одну из главных премий киносмотра «Прага-1975» получил чехословацко-советский фильм «Соколово» (режиссер Отакар Вавра), рассказавший о рождении боевой дружбы советского и чехословацкого народов в совместной борьбе против гитлеризма. «Соколово» — не единственная постановка, осуществленная общими усилиями кинематографистов социалистических стран в преддверии великого праздника Победы над фашизмом. Здесь же нужно назвать советско-польский фильм «Помни имя свое» (режиссер Сергей Колосов) и югославско-советские «Свадьба» (режиссер Радомир Шаранович) и «Единственная дорога» (режиссер Владимир Павлович).

IX Международный кинофестиваль в Москве открывается вскоре после того, как советский народ и все прогрессивное человечество отметило историческую дату — тридцатилетний юбилей Победы над фашизмом во второй мировой войне. Этот факт несомненно найдет свое отражение в программе киносмотра. Но не будем пока забегать вперед и только вспомним сейчас, сколь значительным является вклад социалистических кинематографий в реалистическое отражение событий минувшей войны, исторической роли, которую сыграл героизм советского народа на фронтах и в тылу в разгроме нацизма. Здесь можно привести множество ярких примеров — от фильмов, созданных в первые послевоенные годы художниками Советского Союза, Польши, Венгрии, Болгарии, Югославии, Румынии, ГДР, до эпических полотен последнего времени — «Освобождение», «Сутьеска», «Соколово». Эти картины достойно решают тему великого исторического подвига и дают достойную отповедь всякого рода фальсификаторам истории, делающим попытки исказить на экране правду о второй мировой войне, извратить смысл и глубокие революционные последствия борьбы народов против фашизма.

В коротком журнальном выступлении нет возможности дать хотя бы приблизительно полный обзор сегодняшнего состояния социалистического кинематографа в целом. Но даже немногие примеры позволяют высказать уверенность в том, что у киноискусства стран социалистического содружества прочные позиции в настоящем и хорошие перспективы на будущее. Только за последний год в кинематографе наших друзей появились такие выдающиеся произведения, как «Земля обетованная» Анджея Вайды, «141 минута из «Неоконченной фразы» Золтана Фабри, «Дерево без корней» Хрисго Христова, «Соколово» Отакара Вавры.

Иногда тенденциозно настроенная западная критика адресует социалистическому кинематографу упрек в забвении политической темы, в том, что у нас мало появляется политических лент, имея в виду направление политического кино, каким оно складывается, скажем, во Франции или Италии. Но правдиво отображая нашу действительность, мы пропагандируем политические и экономические преимущества социализма, социалистического образа жизни, и с нашей точки зрения — это есть настоящая политика, основанная на сознании исторической правоты нашего дела, на утверждении необходимости революционного преобразования жизни.

В заключение я хочу привести высказывание венгерской газеты «Мадьяр хирлап» о Московском международном фестивале, который через несколько дней в девятый раз откроется в столице нашей страны. «Этот форум киноискусства имеет особое значение потому, что он проходит в Москве, ставшей символом плодотворной политики мира, дружбы и сотрудничества, неустанно проводимой Советским Союзом».

Думаю, что участники и гости IX Московского горячо согласятся с такой оценкой.

Л. Козлов

# Еще один ниспровергатель

Когда идет речь о мировом значении советского киноискусства, о его влиянии, переходящем географические рубежи, о воспринимаемых заново уроках его социального и эстетического опыта, имя Эйзенштейна называется одним из первых*.

Индивидуальность Эйзенштейна, исключительная в своих особенностях, вместе с тем чрезвычайно типично воплощает принципы и устремления нового кинематографа, связавшего себя с социалистической революцией в России.

Такое сопряжение особенного и общего было в данном случае не только объективно обусловленным, но и субъективно осознанным. Эйзенштейн — на протяжении четверти века своей творческой жизни — неизменно включал в круг своих творческих интересов общие проблемы советского кино, понятого как единое развивающееся целое. Позиция художника, озабоченного лишь авторским самовыражением внутри очередного опуса (адресуется ли он узкому кругу или «всему человечеству»), такая позиция была для Эйзенштейна решительно чуждой. Можно сказать, что сотворение художественных текстов мыслилось им неотрывно от широкого процесса созидания нового культурного контекста — информационного и идеологического, эстетического и общесоциального. Ответственность перед этим огромным и многообразным контекстом — и, скажем больше, ответственность за него — не покидала Эйзенштейна даже в самых сокровенных движениях его творческой мысли.

В сущности, такова же была позиция и других художников, сформировавшихся в годы юности советского кинематографа: позиция Пудовкина и Довженко, Козинцева и Трауберга, Роома и Пырьева, позиция, объединившая многих творцов и тружеников кино, сколь угодно различных по индивидуальности и по масштабу. Эйзенштейну выпало проявить эту общую социально-творческую установку с наибольшей степенью напряженности и программной осознанностью: потому уже, что в кинематографе он, как никто другой, был более чем режиссер — совместив роли общественного деятеля и педагога, критика и историка, теоретика-эстетика и теоретика-социолога. Да и в своей авторско-режиссерской деятельности — достаточно вспомнить темы его фильмов — он всегда мыслил себя говорящим от имени советского кино, сегодняшнего и завтрашнего, то есть взятого в измерении не только злободневном, но также историческом. Поэтому «разночтения» между той или иной эйзенштейновской концепцией и одновременными общими тенденциями кинематографа оказываются в конечном счете преходящими и в перспективе естественно входят на правах неотъемлемого факта в историю художественного и культурного развития советского кино как целого*.

Все это позволяет видеть Эйзенштейна в ряду тех художников, которые могут быть названы не просто создателями советских фильмов, но создателями — если угодно, авторами — советского кинематографа.

Такой тип художника, такой тип решения

* См., например, сб. «Октябрь и мировое кино». М., «Искусство», 1968.

* Напомним о том, как с течением времени переосмыслились теории «монтажа аттракционов» и «внутреннего монолога», или о том, как восстановился в исторической картине нашего кино фильм «Бежин луг».

творческих проблем сами по себе составляют важный урок истории. Смысл этого урока становится более отчетливым в сравнениях.

Неоспоримо, что американский кинематограф явил миру выдающихся режиссеров, создавших выдающиеся произведения. Этот факт неизменно отражается, к примеру, в результатах критических референдумов, призванных определять «лучшие фильмы всех времен». Международное голосование историков и критиков кино, состоявшееся в 1958 году (наиболее представительное из всех имевших место), выдвинуло двенадцать фильмов, среди которых, наряду с тремя советскими, названы четыре американских. С именами Эйзенштейна, Пудовкина и Довженко сопоставлены — исторически одновременные — имена Гриффита, Чаплина, Штрогейма и Орсона Уэллса. Справедливость выбора этой «четверки» едва ли подлежит сомнению. И тем более знаменательным выглядит сходство творческих судеб этих режиссеров, давших кинематографу Америки его высшие художественные ценности — «Нетерпимость» и «Золотую лихорадку», «Алчность» и «Гражданина Кейна». Все четверо — буквально или небуквально, прямо или косвенно, раньше или позже — стали изгоями американского кинематографа, так или иначе были «отставлены» от осуществления своих замыслов на почве и базе Голливуда. Причина была, по существу, единой: каждый из четверых был слишком своеобычен духовно, слишком индивидуален как художник, слишком противостандартен как автор. Поэтому каждый из них не вместился в содержательные, формальные и товарно-функциональные параметры «массовой культуры», все более плотно сраставшейся вокруг их творчества*. Их пример показывает, как резко могут различаться в своей логике «равнодействующая» развития кинематографа и творческие устремления его художников. (Думаю, что нет необходимости объяснять здесь социальные корни того антагонизма, который так последовательно реализовывал себя в названных эпизодах истории Голливуда.)

Становление советского кинематографа, советского киноискусства происходило под иным знаком. И по мере того, как в сознании художников решался вопрос о месте и роли их творчества в общем процессе переустройства жизни, по мере того, как пафос социалистического идеала совмещался с реальным постижением практических забот и насущных проблем текущей злобы дня, формировалась новая психология и новая идеология художественной деятельности. Она и определяла ту позицию советских киномастеров, о которой говорилось выше. Понимание своего дела как части общего дела предполагало новую концепцию отношений между художником и «заказчиком», между искусством и его адресатом. Для кинематографа это означало признание и утверждение естественной необходимости согласия между максимализмом художнического поиска и установкой на массовое восприятие.

Эйзенштейн выразил эту идею, эту устремленность наредкость отчетливо: в своей практике и теории, в лозунге «эксперимента, понятного миллионам», в исследованиях общезначимых глубинных закономерностей восприятия искусства. Необходимость быть понятым была для него не прагматическим вопросом, вполне переводимым в цифры проката,— это был вопрос более широкий, в известном смысле — вопрос согласия с народным идеалом исторического бытия.

Ради этого он, как художник, взял на себя, на свою ответственность — и включил в свой кругозор — освоение тех данностей и факторов, которые, по традиционным понятиям, предметом творчества не являются, а в XX веке оказываются и вовсе отчуждены от искусства — в тех случаях, когда их берет в свое ведение индустрия «массовой культуры». Речь идет о тех данностях и факторах, которые прямо определяют практическую действенность искусства, реальный его эффект в восприятии

* В нашу задачу не входит более подробный анализ, который включал бы историческое и индивидуальное различие между названными режиссерами, а также обязывал сопоставить их с художниками другого типа, Голливудом признанными и «узаконенными», сумевшими находить известную меру компромисса с требованиями «массовой культуры».

публики. Погружение высокого искусства в стихию массового восприятия Эйзенштейн переосмыслил как необходимое определение специфики творческого процесса, ввел в акт воплощения, сделал предметом режиссуры.

Путь этот был не из тех, что «доходней и прелестней» или «протоптанней и легше» (говоря словами Маяковского). Путь был трудным, он таил многие проблемы и неожиданности — потому, прежде всего, что Эйзенштейн вступил на него не в качестве «эстетического менеджера», но в качестве художника, принципиально расширившего сферу своей творческой компетенции. Теоретически все было ясно, принцип вполне поддавался простым, даже слишком простым формулировкам* — творческий же процесс отнюдь не упростился, он не стал ни менее творческим, ни менее рискованным. И результаты его, всякий раз неожиданные и неповторимые, далеко не всегда и не во всем отвечали критерию прямой и немедленной общедоступности. Однако, замечая здесь известное противоречие между теорией и практикой, необходимо задать вопрос: можно ли представить себе искусство Эйзенштейна вне этой, насквозь его пронизывающей, воли к союзу и единству с массовым зрителем? Вне этого оно было бы иным — непредставимо иным. По-видимому, был прав Шкловский, заметив еще в 20-е годы: «Если бы не было заказа времени, если бы не было революции, то сейчас Эйзенштейн и Пудовкин были бы дикими эстетами»**. Так еще раз проверяется неразрывная, кровная связанность эйзенштейновского искусства с теми историческими процессами, которые вызвали к жизни феномен советского кино и обусловили его своеобразие.

Но тут же снова возникает вопрос и об индивидуальном своеобразии «феномена Эйзенштейна». Он ведь представляет собою синтез данных, с точки зрения привычного здравого смысла, сугубо различных и даже противоположных. Синтез, который нарушает также и некоторые традиционные теоретические различения. Не случаен тот разнобой, который возникает в этой связи в западной критике, когда, например, одни авторы рассматривают Эйзенштейна как выдающегося авангардиста (старшего собрата Стена Брейкхеджа!)*, а другие оценивают его как наиболее крупного из... коммерческих режиссеров. Эта полярность определений отражает, хотя и непроизвольно, вполне реальный факт: Эйзенштейн не был ни авангардистом, ни коммерческим режиссером.

Художник, который в условиях XX века сознательно взялся совместить высшие критерии искусства с непременной установкой — оказать воздействие на массовое восприятие,— такой художник, если исходить из буржуазного эстетического опыта, действительно был бы беззаконным нарушителем привычных типологий и предустановленных амплуа: что-то вроде Фауста, занявшегося мефистофельскими формами деятельности.

И, конечно, не случайно трактовки творчества Эйзенштейна, предлагаемые западной критикой, при всей их пестроте, производят все же весьма устойчивое впечатление, редко нарушаемое. А именно: демонстрируется одна, другая, третья, десятая концепция, в которую «феномен Эйзенштейна», однако, — еще и еще раз — решительно не вмещается.

Это тем более показательно, что знакомство с наследием Эйзенштейна в недавнее время (особенно в 60-е годы) стало во всем мире, в том числе на Западе, значительно более широким и конкретным **.

---

* Примером тому — рационалистические и утилитаристские заявления, охотно делавшиеся Эйзенштейном в середине 20-х годов и столь «загипнотизировавшие» некоторых его критиков, вчерашних и сегодняшних.

** В. Шкловский. За сорок лет. М., «Искусство», 1965, стр. 102.

* См.: «Artforum», N. Y., 1973, January, pp. 30 — 32, 36—37.

** К лету 1973 года фильмы Эйзенштейна вышли в официальный прокат 68 государств. На основе советского шеститомного издания эйзенштейновских сочинений публикуются или готовятся серийные издания в Болгарии и Польше, в ГДР и ФРГ, во Франции и США, в Японии и на Кубе. Не прекращается поток журнальных публикаций. Ретроспективы фильмов Эйзенштейна и выставки, ему посвященные, вызывают интерес зрителей и пользуются подлинным общественным успехом. Традиционными стали международные конференции, на которых «эйзенштейноведение» подводит свои очередные итоги и обсуждает свои наиболее актуальные проблемы.

Знакомясь со статьями об Эйзенштейне и высказываниями о нем, публикуемыми на Западе, советское киноведение получает огромное количество поводов для полемики. Воспользоваться в с е м и этими поводами в пределах одной статьи попросту невозможно. Приходится пренебречь, прежде всего, случаями заведомого легкомыслия или явной фактической некомпетентности, а также теми, которые не связаны с принципиальными и прямыми искажениями идеологического характера. Мы обратимся здесь только к наиболее важным и актуальным направлениям теоретической полемики, непосредственно отражающим нынешний этап борьбы двух идеологий.

Следует прежде всего обратить внимание на то, что за последние десять лет заметно менее влиятельной стала та типовая «концепция Эйзенштейна», которая получила широкое хождение на Западе в конце 40-х — начале 50-х годов. Ее можно назвать «диверсионной», поскольку смысл и цель предлагаемой схемы сводились к тому, чтобы всячески д и в е р г и р о в а т ь — развести и противопоставить — творческие поиски Эйзенштейна и логику развития советского искусства и советского общества.

Наиболее весомым, в некотором смысле даже монументальным воплощением данной концепции явилась известная книга Мэри Ситон *. Влияние, оказанное на западного читателя этим обширным произведением, написанным в биографическом жанре, объясняется прежде всего большим объемом фактической информации, перемешанной — приблизительно поровну — со столь же «фактической» дезинформацией. Можно было бы сказать (пользуясь словами одного из персонажей Достоевского), что творческий метод Мэри Ситон состоит, главным образом, «в наглом приставании и афишевании знакомства». Всячески настаивая на своем личном знакомстве с Эйзенштейном, подчеркивая якобы доскональное изучение его жизни, автор демонстрирует данные откровенно бульварного литератора: игру на идеологических стереотипах, псевдоинтеллектуальную позу, вкус к приватным деталям и интригующим домыслам, призванным усыпить недоверие читателя, развязное «чтение в душах», сентиментальность и прямую пошлость. Букет всех этих данных сделал книгу Ситон ходким товаром, достаточно выгодным для идеологов антикоммунизма. Представление об Эйзенштейне, как об одиноком гении, мученике советского режима, вульгарном фрейдисте и т. п., получило с легкой руки Ситон известную распространенность.

Престиж этой книги блекнул по мере того, как творческое и теоретическое наследие Эйзенштейна обретало свою новую жизнь на родине художника и за ее рубежами. Легенда об «отверженном гении» переставала работать, а фальсифицированные черты его духовного портрета оказывались все нагляднее сопоставимы с действительным обликом, представленным на многих страницах его трудов. Тем не менее было бы преждевременно считать концепцию Ситон полностью исчерпанной и изжитой. Не только потому, что, например, в Англии недавно объявлено о переиздании ее книги, но также и потому, что она находит многие отражения, прямые и косвенные, в писаниях других авторов.

Один из примеров — предисловие к сценарию «Иван Грозный», выпущенному в 1968 году в Мехико. Автор предисловия, Эмилио Гарсиа Риэра, выступает как верный последователь Мэри Ситон. Выражается это и во множестве ссылок на ее книгу, и в том, как он понимает пути режиссера и смысл его последнего фильма. Автор монтирует множество сплетен об Эйзенштейне (вежливо отмежевываясь от наиболее гнусных), манипулирует мелкими сенсациями (вроде «открытия» Ситон, будто Пудовкин, исполняя в «Иване Грозном» роль юродивого, играл самого себя и свое отношение к Эйзенштейну!) и широко употребляет антисоветские штампы. Что касается общей концепции, то о ней свидетельствует, например, следующий абзац: «Как утверждает уже много раз цитированная госпожа Ситон, Эйзенштейн «больше смотрел в человеческое

* M a r i e S e t o n, Eisenstein: a biography. N. Y., Dennis and Dobson, 1952.

сердце, чем в сердце Истории»*. О степени собственного понимания творчества Эйзенштейна Гарсиа Риэрой можно судить по такому пассажу, касающемуся 30-х годов: «Эйзенштейн будет делать заявления в пользу диалектики, хотя его разум мог только предостерегать его от опасности, которая таилась в применении диалектических критериев к его искусству». Почему? Косвенным ответом на этот вопрос, так и не получивший в предисловии прямого растолкования, должно, по-видимому, служить следующее сенсационное «истолкование» общенародного успеха, выпавшего на долю эйзенштейновского «Александра Невского». «Когда «Невский» был награжден сталинскими аплодисментами,— меланхолически вещает Гарсиа Риэра,— Эйзенштейн понял, что осужден на то, чтобы делать только «невских» и ничего, кроме «невских». Ничего другого от него и не ждали»**. Бездумная самоуверенность автора, который даже и не пытается как-то подкрепить свои домыслы, смехотворна. Гораздо менее смехотворен тот факт, что этот резвый фельетонист, так сказать, увековечен под одною обложкой с Эйзенштейном и что именно ему выпало вводить латиноамериканских читателей в понимание сложнейшего этапа творческой биографии художника.

Будем справедливы. Пропаганда и изучение наследия Эйзенштейна достигли на Западе определенных успехов. Нельзя не вспомнить о многолетней деятельности известного американского историка Джея Лейды, чьи аутентичные переводы эйзенштейновских теоретических трудов, объединенные (на основе авторских указаний) в сборники «Чувство кино» и «Киноформа», давно стали надежным первоисточником для англоязычного читателя ***. В ряду многих изданий, осуществляемых ныне, займет достойное место и серия книжек, публикуемая в ФРГ; здесь эйзенштейновские тексты разных лет представлены (согласно времени и проблематике) в соотнесении с фильмами*. Как можно судить по двум первым выпускам, посвященным «Стачке» и «Потемкину», это подлинно научное издание. Его составитель и комментатор Ганс-Йоахим Шлегель, подойдя к своей задаче со знанием дела и высокой исследовательской добросовестностью, воссоздает — и в подборе статей и в справочном аппарате — верную картину творческих и теоретических открытий Эйзенштейна в контексте общей эволюции советского революционного кино. Вводные статьи, предпосылаемые каждому выпуску, строго фактичны и в то же время проникнуты стремлением раскрыть, не допуская упрощений, действительный ход развития новаторской художественной мысли в советском кино на разных его этапах.

Указать на это издание особенно важно именно потому, что интерес к творческому опыту нашей кинематографии находит опору в последовательном историзме, такое бывает в западных киноведческих трудах далеко не всегда.

Между тем требование историзма сегодня звучит в науке о кино с особенной настоятельностью. За последнее время (начиная с конца 60-х годов) внимание к наследию советской художественной культуры первых послереволюционных десятилетий на Западе чрезвычайно возросло. Это впрямую связано с настойчивыми поисками моделей культурного развития, которые могли бы быть противопоставлены тенденциям современного капитализма. Теоретическая и практическая советская эстетика 20-х годов стала в наши дни предметом новых острых дискуссий, охвативших и творчество Эйзенштейна. В разноголосице утверждений и отрицаний, длящейся и по сей день, проступают характерные черты метода мышления «лево»-радикальной интеллигенции; назовем этот метод историческим волюнтаризмом.

Пафос волюнтаристского вмешательства в исторический ход вещей, подчас откровенно авантюристическое стремление «подстегнуть» этот ход проявляются у «лево»-радикальной

---

* Emilio Garcia Riera. Prologo. In: Ivan el Terrible, Mexico, ERA, F. A., 1968, p. 13.

** Ibidem, p. 7.

*** Sergei Eisenstein. Film Form and the Film Sense. N. Y., Meridian books, 1957.

* Sergei M. Eisenstein. Schriften. Hrsg. von H. J. Schlegel. Carl Hanser Verlag, München, 1973.

западной критики не только в оценках современного положения, но и — с неменьшей резкостью — в трактовках фактов прошлого. И тут довольно часто демонстрирует себя и свою живучесть небезызвестный принцип «тем хуже для фактов».

До каких крайностей может доходить применение этого принципа, показал Жан-Люк Годар в своих скандальных заявлениях об Эйзенштейне. Бесчинные игры французского режиссера с историей, зафиксированные в тексте его фильма «Ветер с Востока», уже получили заслуженную оценку в советской критике, и мы не будем еще раз заниматься подробным разбором «фактологической» стороны утверждений Годара. Стилизованная в маоистском духе побасенка об Эйзенштейне — «ревизионисте», предавшем цели революционного кино и якобы ставшем на сторону «старого» против «нового», в силу чего он даже оказался «заодно с империалистами»,— представляет собою не что иное, как форму разнузданного «художественного вымысла». И фигуры «ревизиониста Эйзенштейна» и противопоставленного ему «революционера Вертова», появившиеся в годаровских опусах образца 1969 года,— это тоже суть сочиненные им персонажи. Недаром сам Жан-Люк Годар откровенно признал, что менее всего был озабочен соответствием сочиненных им образов Эйзенштейна и Вертова их историческим прототипам, поскольку преследовал совершенно иные цели. В 1970 году он заявил: «Мы приняли имя Дзиги Вертова не для того, чтобы выполнять его программу, но чтобы выдвинуть его в качестве знаменосца — по отношению к Эйзенштейну, который, если разобраться, уже является кинематографическим ревизионистом...»*. В 1973 году Годар окончательно обнажил свои мотивы, объяснив их следующим образом: «Четыре года назад репутация Эйзенштейна была на Западе столь высока, что мы вынуждены были отнестись к Вертову догматически и поднять его чересчур высоко»**. Изложенную в этих словах «методику» можно рассматривать по аналогии с биржевой игрой на «повышение-понижение», или с конкурентной борьбой ставок на рынке моды («макси против мини» и т. д.) — как угодно, только не в русле дискуссий об исторической реальности.

Годар-теоретик или тем паче Годар-историк — такой фигуры вообще не существует*. Есть лишь один Годар: художник, патологически чувствительный к колебаниям общественного климата и столь же патологически уязвимый очередными веяниями моды. Но, будучи таковым, он не мог не воспроизвести некоторые тенденции современных «левых» умонастроений. Поэтому, по всей справедливости назвав вранье враньем и абсурд абсурдом и на этом поставив точку, следует все же не обходить вопрос и о том, ч т о ж е доводится до абсурда в декларациях Годара, стоит более внимательно подойти к «историческому волюнтаризму» вообще, разобраться в логике предлагаемого им подхода к опыту советского кино.

В основе годаровских (и сходных с ними) утверждений заложена примерно следующая схема. Эйзенштейн-де уклонился от решения главных задач подлинно революционного кинематографа, ибо не смог освободиться от влияния традиций и культуры старого искусства, неизбежно несущего на себе печать буржуазных отношений. А поскольку он унаследовал от старого искусства старые понятия и старый художественный язык, его

* «Cinema 70», n. 151, dec. 1970, p. 82.
** «Sight and Sound», vol. 42, n. 3, Summer 1973, p. 133.

* О том, что Годар оказывается «вне игры» при серьезной теоретической постановке вопросов кино, могут свидетельствовать следующие его рассуждения: «Эйзенштейн не работал над монтажом, он просто располагал ракурс за ракурсом. А Вертов в то же самое время как раз имел дело с монтажом — назовем его не параллельным, а перпендикулярным монтажом, перекрестком, пересекающимися частями реальности. Два кадра пересекаются друг с другом для того, чтобы третий кадр не просто следовал за ними, а чтобы он возникал из них. Но из-за трудностей большевистской революции Вертов и Эйзенштейн были противопоставлены друг другу. Вертов восхвалял то, что он называл киноглазом, а Эйзенштейн то, что он называл кинокулаком. Каждый из них отрицал значение другого. (...) Сейчас мы понимаем, что в действительности эти два человека были руками одного и того же организма. Точно так же, как и во время немецкой революции 1930-х годов (?!), Бертольт Брехт и Вильгельм Райх были руками одного и того же организма. Но организм был разрублен, и эти руки никогда по-настоящему не сотрудничали». Малограмотность либо примитивность подобных откровений таковы, что непосредственная полемика с ними попросту бесполезна.

фильмы никак не могут формировать новое сознание, не могут действенно утверждать новые общественные отношения. Именно такова, в общих чертах, нехитрая схема оценки эйзенштейновского искусства, получившая широкое хождение в нынешней «левой» критике.

Все это — или почти все — уже было. Вспомним о той критике, которая еще в 20-х годах обвиняла Эйзенштейна в недостаточной революционности его искусства, в отступлениях от новаторских принципов, в уступках традициям прошлого и т. д. Об этом говорили не только Алексей Ган, но и Вертов, не только доктринеры лефовского круга, но однажды и сам Маяковский (в запальчивой полемике по поводу фильма «Октябрь» и примененных в нем художественных средств). Эйзенштейна критиковал в те годы и Эрвин Пискатор, усмотревший слабость «Броненосца «Потемкин» в том, что режиссер в нем говорит старым языком образа вместо того, чтобы дать аналитический трактат о революционном процессе. Упреков и выпадов подобного свойства можно было бы вспомнить немало.

Действительно: при всей своей творческой решительности, при всех своих теоретических крайностях, Эйзенштейн 20-х годов никогда не был художником односторонней «левой» ориентации, не был тем безоглядным авангардистом, каким его хотели бы видеть иные критики, тогдашние и нынешние. Но если его ультрарадикальные критики усматривали в этом недостаточную революционность художника, то сам он исходил из того, что недостаточно быть только революционером. «Революционера мало. Нужно было быть диалектиком»*.

Ему была чужда авангардистская односторонность, устремленная на достижение тотальной новизны выражения во что бы то ни стало. Новизна, подчас ошеломляющая, возникала в его работах каждый раз как результат неожиданного проникновения в действительность, новаторского сопряжения нового со старым. Так было еще в пролеткультовский период, когда он передавал своим ученикам, вчерашним рабочим, доскональное знание самых разнообразных, вплоть до самых древних, форм зрелищного искусства для того, чтобы они могли построить злободневный агитационный спектакль. Так было и при постановке «Стачки», в которой он полемизировал на два фронта: со старым игровым кинематографом («отменяя» индивидуальную фабулу) и с «левизной» тогдашних вертовских манифестов (утверждая необходимость развития применительно к новым задачам некоторых принципов старого искусства). И в «Потемкине», где в поэтику нового кинематографа было введено качество классической сюжетности. И на переходе от теории интеллектуального кино к замыслу фильма «Капитал», когда, не боясь противоречия с собственными тезисами, он пришел к необходимости ввести в этот фильм («по сценарию К. Маркса»!) сквозную фабулу с индивидуальными персонажами*. И тогда, когда посредством самой, казалось бы, академической, чуть ли не «музейной» поэтики смог передать миллионам зрителей наисовременнейший пафос антифашистского единства — в «Александре Невском».

Помимо всего прочего, Эйзенштейн попросту никогда не терял понимания той элементарной истины, что самой природе искусства противопоказана гонка за тотальной новизной, ибо норма подлинного искусства выражается в постоянно воссоздаваемом синтезе прошлого и будущего на основе настоящего. Эта истина едва ли забывалась им даже в моменты самых рискованных уходов «влево», когда одержимость очередной проблемой приводила его к выводам заведомо и намеренно односторонним. Любые подобные крайности «ревизовались» самим же Эйзенштейном с быстротой удивительной.

И это было закономерно, поскольку безоглядной установке на авангардизм в его фильмах и теоретических построениях всегда противоречила изначальная установка эйзенштейновского кинематографа на коммуникативность.

---

* Цит. по сб. «Вопросы киноискусства», вып. 12. М., «Наука», 1970, стр. 117.

* См.: «Искусство кино», 1973, № 1, стр. 57 и далее.

Все это, конечно, крайне далеко от тех нынешних программ, которые провозглашают необходимость изменить существующие коммуникации между людьми путем создания обязательно нового языка (при непременном отрицании существующих знаковых систем) и требуют отказа от всей культуры выражения, достигнутой кинематографом, по той причине, что она, да и сам по себе кинематограф,— «изобретение буржуазное». Умозрительный волюнтаризм этих программ, их крайняя абстрактность, их сознательная антиисторичность весьма напоминают пролеткультовские проекты лабораторного конструирования новой, небывалой культуры, полностью очищенной от каких бы то ни было связей с культурой дореволюционной. С такой точкой зрения на строительство художественной культуры революционной эпохи Эйзенштейн действительно не находил нужным считаться, так что понять, почему теперешним «левым» и «ультралевым» идеологам и теоретикам, оказывается, нечего делать с действительным эйзенштейновским опытом, не представляет никакого труда.

В то время как на страницах французского левацкого «Кайе дю синема» факты и имена из истории советского кино, мелькнув, растворяются в широковещательных программах сокрушения «буржуазной культуры», английский журнал «Сайт энд саунд» не остановился перед тем, чтобы опубликовать статью откровенно антикоммунистического характера, примечательную, однако, тем, что она имеет своей целью столь же откровенное «развенчание» Эйзенштейна, к какому призывают своих читателей сторонники Годара*.

Автор этой статьи Пол Сейдор с самого начала заявляет себя «инакомыслящим» — по отношению ко всем поклонникам и пропагандистам творчества советского режиссера. Выругав их всех «самозванными законодателями вкуса», Сейдор решительно отмежевывается и от тех критиков, которые смягчают свои упреки эйзенштейновскому искусству признанием его гениальности (это слово применительно к автору «Броненосца «Потемкин» особенно раздражает Пола Сейдора). При этом он подчеркивает, что говорит всецело и только от себя, исходя из непосредственности своего индивидуального вкуса, своей личной эстетической реакции на фильмы Эйзенштейна. Что же — вкус, как известно, инстанция действительно до некоторой степени суверенная, недаром говорят «о вкусах не спорят», «насильно мил не будешь» и т. д. Можно было бы на этом основании оставить этого ниспровергателя Эйзенштейна в покое... если бы возбужденное им «дело» сводилось действительно к высказыванию приватных мнений.

Но Пол Сейдор сам признает, что вопросы вкуса неизбежно приводят к общим вопросам эстетики и идеологии, это во-первых. А во-вторых, его статья написана с явным притязанием убедить читателей: это отнюдь не исповедь, это проповедь. И в-третьих, личные суждения автора, при всей неоспоримой своеобычности, индивидуальности его вкусовых реакций, чрезвычайно типичны. Они даже и не совсем новы, ибо совпадают во многом с теми порицаниями и поношениями, коих эйзенштейновское искусство удостаивалось в буржуазной аудитории уже давно. Заслуга Сейдора тут только в том, что он, договаривая все до конца, привел эти обвинения в систему, из которой явствует вполне определенный взгляд на искусство вообще и вполне определенный тип мировоззрения.

В отличие от «диверсий» в духе Мэри Ситон, тенденциозно противопоставлявшей Эйзенштейна советскому обществу, тут, наоборот, ведется прямая атака на творчество Эйзенштейна как на пример искусства, связавшего себя с социалистической революцией и советской общественной жизнью.

Предлагаемая концепция наиболее лаконично выражена в следующих словах о «Броненосце «Потемкин»: «...Фильм оказывается искусно состряпанной политической карикатурой, выдающей себя за эпическую поэму»*.

* Paul Seydor. Eisenstein's aesthetics: A dissenting view. — «Sight and Sound», Winte 1973—1974, vol. 43, n. 1, pp. 38—43.

* Ibidem, p. 38.

Иначе говоря, Эйзенштейн вовсе не настоящий художник, а только имитатор, выдающий себя за представителя истинного искусства в своих фильмах, искажающих действительность ради целей политической пропаганды. Можно поверить в искренность «вкусовой реакции», побудившей автора к таким суждениям, но есть ли это только вкусовая, есть ли это только эстетическая реакция? Логический ход статьи, весь ее пафос не оставляют сомнений в том, что исходный импульс тут более глубокий и более общий. Дело решается не художественным вкусом, но жизненным инстинктом, коему вполне подчинено эстетическое чувство как таковое.

Надо отдать Сейдору должное: он превосходно улавливает значимость художественного метода, его содержательный смысл. Эйзенштейновский метод взаимодействия с действительностью отвращает его по той самой причине, которую объяснил еще сам Эйзенштейн, говоря о своем искусстве: «...Темпераментное пересоздание природы в творчестве есть как бы образ того мощного пересоздания мира, на которое поднялось наше великое поколение»*. Иными словами, метод, каким создан «Потемкин», сам по себе есть о б р а з революционного изменения действительности, образ решительного переустроения общественного status quo — и именно поэтому, как легко поймет непредубежденный читатель, он эстетически неприемлем для господина Сейдора.

Чтобы понять эйзенштейновский метод, согласиться с ним или по крайней мере признать в нем положительную эстетическую ценность в ряду других ценностей, зритель и критик, как видно, должен обладать некоторыми качествами мироощущения, каковых Пол Сейдор начисто лишен. Ибо эстетика, Сейдором исповедуемая,— это эстетика невмешательства в жизненный ход, в природную и социальную действительность, в ее status quo, понимаемый в буржуазно-охранительном духе. Это есть охранительная эстетика, сразу же назовем вещи своими именами.

И когда английский критик настойчиво развивает мысль о «неорганичности» эйзенштейновского искусства, о его «насильственности», о «навязывании» режиссером реальному миру смыслов, «которых в нем нет», мы ни на минуту не должны забывать о движущих мотивах его негативизма. Идея, действительно очень важная по самой сути возбужденной им полемики — и, кстати, наиболее продуманная критиком — ярче всего выражена в одном из главных его тезисов: «Проблема для художника, придерживающегося органического принципа в искусстве, состоит не в том, чтобы, как считал Эйзенштейн, подчинять «пассивную природу» «активной индустрии воли», а в том, чтобы обнаруживать скрытые формы, которые принимает даже слишком активная природа»*. Заметим для себя: тут затронут один из коренных вопросов эстетики и творчества Эйзенштейна: соотношение природных и исторически-общественных начал в развитии мира и человека; соотношение спонтанной эволюции жизни и осознанного вмешательства в жизнь ради ее изменения; соотношение органики и организации. Но когда Сейдор уверяет, что в эйзенштейновской эстетике все эти соотношения сведены к антагонизму, к насилию над природой, то он сам совершает грубейшее извращение истины. Ведь дело у него идет только о том, чтобы свести опыт революционной жизненной практики и революционного искусства к насилию и ни к чему, кроме насилия. Это — «операция» насквозь идеологическая.

Всячески утверждая пафос «верности жизненным процессам», защищая «органические начала действительности», заботясь о суверенности «естественного» существования и призывая «доверять жизни и ее самодвижению», Сейдор остается непоколебимым апологетом буржуазной реальности. Он лишь стремится придать внешнюю широковещательность своим безнадежно узким тезисам, прибегая для этого к выгодно звучащим декларациям. Как известно, лозунг «доверия к жизни» может быть написан — и давно пишет-

* С. М. Э й з е н ш т е й н. Избранные произведения, том 3, стр. 432.

* Paul S e y d o r, op. cit., p. 39.

ся — на самых разных знаменах. Этот лозунг может увенчивать собою (или эффектно декорировать) самые различные системы взглядов: космически-глобальные и обывательски-партикулярные, радикальные и консервативные, либеральные и фашистские. Он может быть, при определенных предпосылках, выведен из революционного опыта, равно как и из опыта контрреволюционного.

Как раз последнюю из названных возможностей и демонстрирует нам Пол Сейдор. Слепая односторонность его оценок и рассуждений неизбежна. И то, что он видит в эйзенштейновском искусстве одно лишь «навязывание» реальности новых смыслов и не желает видеть, насколько эти новые смыслы рождены самою реальностью, для него ни в какой мере не случайно. Приведем, чтобы окончательно убедиться в этом, еще одно рассуждение критика: «Когда Эйзенштейн прикалывает записку «Из-за ложки борща» к телу Вакулинчука, он теряет все права на эмоциональность; тут жизнь и смерть ставятся на службу искусству и идеологии»*.

Оказывается, надпись «Из-за ложки борща» есть не что иное, как внутрикадровый титр, придуманный Эйзенштейном по собственному произволу! Не будем, однако, укорять Сейдора за незнание реалий русской революции, отображенной в «Броненосце «Потемкин». Скорее будем ему благодарны за полноту политического самовыражения. Ведь на самом-то деле в правах на эмоциональное сочувствие в его рассуждениях отказано не Эйзенштейну, а первой русской революции — за то, что она обставляла похороны своих героев совсем не так, как это принято у приличных господ в приличном обществе! Какие «грубые смыслы» она таким похоронам навязывала! И вообще, помилуйте, как можно было допустить, чтобы жизнь и смерть оказались поставлены на службу чему-то вроде пробуждения самосознания матросской массы!

Сказанного, конечно, достаточно, чтобы уяснить классовую суть эстетической и жизненной позиции критика. Тут удивительно уместны слова Салтыкова-Щедрина о буржуа, которому «ни героизм, ни идеалы уже не под силу. Он слишком отяжелел, чтобы не пугаться при одной мысли о личном самоотвержении, и слишком удовлетворен, чтоб нуждаться в расширении горизонтов. Он давно уже понял, что горизонты могут быть расширены лишь в ущерб ему...» и т. д. *.

Однако вернемся к предмету, обозначенному в заглавии статьи Сейдора. И напомним еще раз, что самые непреложные достижения Эйзенштейна-художника возникали именно тогда, когда его воля к революционному переосмысливанию мира находила себе опору и обоснование в самодвижении самой действительности. Именно таков «Броненосец «Потемкин». Да и самый рационалистичный из фильмов Эйзенштейна — «Генеральная линия» («Старое и новое») — тоже весь посвящен вопросу о достижении согласия между самодвижением жизни и ее социальной организацией. Стремление «натурализовать» историческое бытие человека, воссоединить социальные его измерения с измерениями природными составляет в этой картине один из главных принципов эйзенштейновской эстетики.

И не только в ней. Достаточно заглянуть в «Неравнодушную природу», чтобы оценить по достоинству заверения Сейдора, будто метафоры Эйзенштейна «чаще всего механистичны», в противоположность биологичным метафорам «художников, следующих органическому принципу».

Можно было бы сказать и о многом другом, но только это имело бы смысл, если бы мы обращались к читателям Пола Сейдора, а не к нему самому. Его тенденциозность в оценке Эйзенштейна неисправима, ибо продиктована безошибочным инстинктом. Недаром, сетуя на то, что мысль Эйзенштейна имеет много ходов и почему-то «никогда не следует какой-то одной линии», сам Сейдор — воздадим ему должное — знает лишь одну линию, один ход мысли, которому следует неуклонно. Как от-

* Ibidem, p. 43

* М. Е. Салтыков-Щедрин. За рубежом. М., «Художественная литература», 1973, стр. 190.

лучить Эйзенштейна от «органического искусства»? Для этого нужно, во-первых, представить произведения Эйзенштейна-художника сплошным иллюстрированием заготовленных a priori теоретических постулатов. Во-вторых, надо представить деятельность Эйзенштейна-теоретика как сочинение рецептов, назначаемых на все случаи. (О том, что сам Эйзенштейн постоянно издевался над подобным видом теоретизирования, можно, для удобства изложения, забыть.) В-третьих, следует тщательно выбрать из статей и выступлений молодого Эйзенштейна те высказывания, в которых он провозглашает рационально-утилитарный «инженерный» подход к искусству *. Этого достаточно, чтобы на страницах «Сайт энд саунд» великий режиссер был превращен в незадачливого схематика.

Пол Сейдор снова и снова настаивает на том, что жизнь всегда сопротивлялась и будет сопротивляться узким рамкам логических и идеологических схем. Что же, он прав. Ибо что говорит нам жизнь? Что человек, заявивший, что его принцип — «не интуитивное творчество», но «чисто математическая задача»**, и человек, позднее сказавший: зачем считать, когда можно почувствовать?*** — это один и тот же человек, один и тот же художник.

Конечно, из подобного противоречия легче легкого сделать вывод, что в первом случае Эйзенштейн обольщал себя и своих слушателей «левой» утопией, а во втором случае изрек святую и неупразднимую истину. Это так, это правда, но не вся правда. Гораздо труднее и гораздо важнее понять, что во втором тезисе заключен еще и первый тезис, но только преодоленный и переосмысленный автором. Интуиция, прошедшая через все искусы рационализма и сумевшая в них воспитаться и над ними восторжествовать, способна на многое, до чего никогда не поднимется та «девственная» интуиция, которая блюдет себя в состоянии дорассудочном и предрассудочном. Брехту нужно было «претерпеть до конца» рационалистический и схоластический морализм «Высшей меры», чтобы прийти к нравственному пафосу немой Катрины и судьи Аздака. Самое легкое, но и самое ложное — при виде столь разных концепций разъять художника на две «неравные половинки» и назвать его именем либо только одну половинку, либо только другую. Довженко, лелеявший проекты самых радикальных преобразований земной природы, и Довженко, сквозь всю свою жизнь пронесший благоговейную любовь к природе первозданной и нетронутой,— это один и тот же Довженко. Очень легко удивиться подобным противоречиям и, с позиций сегодняшних, оценивать людей, шедших столь противоречивым путем к истине, «за что-нибудь одно» ставя им либо плюс, либо минус. И несравненно труднее, важнее, ценнее понять, что великие художники революционной эпохи тем и велики, что каждый из них носил в себе и оставил в наследство будущему в е л и к у ю п р о б л е м у, которую невозможно охватить иначе, как объемля всю полноту заключенных в ней противоречий. Ибо ни жизнь, ни искусство не вмещаются в рамки схем, как бы «логичны» ни были эти схемы. Такова диалектика... Впрочем, мы почти забыли о господине Сейдоре, у которого на этот счет имеется свое особое мнение.

Эйзенштейн считал базисом искусства диалектический конфликт? Но как же тогда быть с такими художниками, у которых были конфликты с обществом, причем такие конфликты, которые имели в виду лишь улучшить общество, но не изменять его? Стало быть, тут не могло быть речи о диалектическом конфликте! Или, с другой стороны, как обстоит дело с его собственным «Потемкиным» или «Октябрем»? Если базисом искусства всегда является конфликт, то как же он мог сделать эти фильмы, снятые уже после революции, в условиях социального порядка, который режиссер, по-видимому, одобрял? И так далее!

Весь этот каскад пошлостей (воспроизведенный нами лишь в малой своей части) ис-

---

* Представляется уместным обратить внимание читателей на то, как «поздний» Эйзенштейн характеризует свои рационалистические и инженерные манифестации 20-х годов,— на стр. 490 5-го тома Избранных произведений.

** С. М. Эйзенштейн. Избранные произведения, том 1, стр. 544.

*** Там же, том 3, стр. 595.

ходит из двух твердых предпосылок. Первая: диалектика предполагает изменение мира. Вторая же предпосылка в том, что неизменяемая действительность лучше, чем действительность изменяемая, долой диалектику!

Проповедуя свою теплохладную концепцию буржуазного квиетизма, Сейдор, однако, прибегает подчас к очень и очень «горячим» средствам. В таком случае он чувствует себя свободнее, нежели при попытках соблюдать академическую бесстрастность. «Эстетика невмешательства» оборачивается тогда под его пером самым навязчивым вмешательством, самым бесстыдным рисованием карикатур. Ведь читателей нужно убедить! Для этого наш критик манипулирует испытанными орудиями: демагогией, софистикой, прямой фальсификацией, свободно препарирует факты и высказывания, то изображает Эйзенштейна беглецом от реальности, то уличает его в «маниакальном формализме», «эстетизме», «бессердечной сентиментальности» и прочих пороках.

Чего стоит, например, такой пассаж: «Он сказал однажды, что совершенно не интересуется «киноглазом», что он за «кинокулак». А в одной статье провозгласил, что «задача фильма заставить аудиторию помочь себе», а не «развлекать» ее. Захватывать внимание, а не потешать. Снабжать аудиторию патронами, а не рассеивать ту энергию, с которой люди пришли в кинотеатр. Для этой, несколько фашистской (!) цели он изучал Павлова, надеясь открыть систему безотказных раздражителей, которые вызывали бы у аудитории слюноотделение, и это ему кое в чем удалось»*.

Здесь критик полностью обнажает и свое обывательское полузнайство и свой расчет на невежество читателей. В сущности, это и есть провокация при помощи «безотказных раздражителей, которые вызывали бы у аудитории слюноотделение», пробуждая возможно более стойкую фобию к искусству революции и к самой идее революционного изменения и переустройства мира. Эти строки переполнены поистине яростным пафосом буржуазной охранительности — в чистом и откровенном виде. Вспоминаются — еще раз — слова Щедрина о «тупце», который «довел свое миросозерцание до наглости». «Ибо тупец, в деле защиты инстинктов, обладает громадной силой инициативы и никогда ни перед чем не отступает... Все в нем потухло: и воображение, и способность комбинировать и продолжать будущее, все, кроме немолчно вопиющих инстинктов» *.

...А если все-таки попробовать разобраться в сказанном Сейдором, попытаться сличить его критические манипуляции с истиной? Например, задаться вопросом: как на самом деле соотносятся два типа искусства, которые противопоставлял Эйзенштейн,— активизирующее и потешающее? И какой из этих типов отвечает практической эстетике фашизма? Если вспомнить, какое важное место занимала именно индустрия «развлечений и утех» в фашистской идеологической системе? Для того, чтобы задать подобные вопросы, у нас есть все основания. Потому что Полу Сейдору все «ясно», и он бестрепетно заявляет: «Эйзенштейновский монтаж не только не противостоит тоталитарному обществу, но и удивительно отвечает ему»**. А раз так, то мы можем и, более того, обязаны предложить ему вопрос: а как на самом деле относились и относятся «тоталитарные общества» к «эйзенштейновскому монтажу»? Каковы, например, действительные цифры проката картин Эйзенштейна в странах с фашистскими, расистскими и колониальными режимами? Может быть, господин Сейдор сообщит нам, насколько эти цифры превышают нуль? И объяснит, почему провозглашение независимости многих африканских республик — так же как и недавнее свержение фашистского режима в Португалии — отмечалось, среди всего прочего, премьерами фильма «Броненосец «Потемкин», до того в этих странах (из-за полицейских запретов) неизвестного. Но подобные вопросы были бы разрушительны для идеологических расчетов господина Сейдора. Он их не только сам не ставит, но и явно не готов отвечать тем,

* Paul Seydor, op. cit., p. 43.

* М. Е. Салтыков-Щедрин. За рубежом, стр. 170.

** Ibidem.

кто бы обратился к нему с подобными недоумениями. Как уже было сказано, случай г-на Сейдора прост и однозначен: в основе его находится раздражение банального буржуа, пугающегося революционного изменения мира и поэтому намеренно «путающего» его с тоталитаризмом. Но вопросы, о которых идет речь, имеют гораздо более широкий адрес: они были бы равно разрушительны и для многих других поверхностных стереотипов, которые на Западе до сих пор поражают даже и более добросовестные умы, и потому считаются «пригодными» при оценке эйзенштейновского искусства.

Кстати, вопросы такого рода еще недостаточно освещаются нашей критикой, хотя они касаются не одного только Эйзенштейна, а облика всего советского киноискусства в целом, его истории, смысла его традиций, в каких бы разнообразных, меняющихся формах эти традиции ни воплощались.

Г. Богемский

# Боевые рубежи итальянского кино

Антифашистские фильмы выполняют еще одну важную функцию «политического кино» Италии: они несут в себе определенную информацию о недавнем прошлом, конкретные фактические сведения, которых так не хватает широкому итальянскому зрителю, особенно молодежи, да и зрителю за рубежом. Ведь в итальянских школах и университетах, из учебников и художественной литературы можно узнать не так уж много о событиях и людях эпохи фашизма и Освободительной войны. Более того, по свидетельству итальянской печати, у поколений, выросших после свержения режима Муссолини, в результате постоянной дезинформации массовыми средствами буржуазной культуры часто создается превратное представление о многих важных фактах итальянской истории. После трагических событий в Чили, победы демократии в Греции и Португалии в атмосфере разнузданной профашистской пропаганды стало особенно важно сказать слово правды о «черном двадцатилетии», использовав самый массовый и самый доходчивый язык — язык кино. В частности, прогрессивные кинематографисты почувствовали неотложную необходимость помешать попыткам «реабилитации» дуче и показать во всей красе этого гитлеровского прихвостня, демагога, приведшего Италию к страшной катастрофе. Это стало особенно актуальным два-три года назад, когда безответственные коммерсанты, ловко направляемые профашистскими элементами, начали воскрешать культ Муссолини, выпуская одно за другим его жизнеописания, печатая его портреты в журналах, продавая на каждом шагу его бюстики и фотографии; ведь не надо забывать, что так называемые правые экстремисты или попросту неофашисты в большинстве своем — зеленая молодежь, часто школьники, на которых фашистская и националистическая риторика и демагогия еще могут оказать воздействие.

В борьбе за массового зрителя, особенно за молодого, испытанным оружием итальянского кино показали себя фильмы — реконструкции подлинных событий, фильмы, с документальной точностью воссоздающие не только исторические факты, но и биографии исторических лиц. Такие фильмы-исследования политического кино Италии почти всегда отличаются серьезностью, большой добросовестностью, строгостью поистине научного подхода к материалу. Но педантичное изучение старых документов, беседы с очевидцами и участниками, кропотливая подготовительная работа сценаристов и режиссеров в лучших произведениях этого документального по духу жанра игрового кино отнюдь не лишают фильмы ни боевого накала, ни чисто кинематографической занимательности. Ведь в борьбе с буржуазным кино за широкого зрителя политическим фильмам особенно необходимы

Окончание. Начало см. «ИК», № 6.

*«Все по домам», режиссер Луиджи Коменчини*

динамичность, яркий сюжет, напряженность действия.

Одно из самых значительных антифашистских произведений последних лет — фильм Флорестано Ванчини «Убийство Маттеотти», отмеченный премией VIII Московского международного кинофестиваля.

...30 мая 1924 года представитель антифашистской оппозиции депутат-социалист Джакомо Маттеотти, деятель реформистских взглядов, но человек большой честности и личного мужества, произнес в итальянском парламенте горячую речь, в которой обличал незаконный характер выборов, принесших фашистской партии Муссолини парламентское большинство, и требовал проведения новых выборов, свободных от вмешательства правительства и чернорубашечников. Десять дней спустя Маттеотти, выйдя из своего дома, среди бела дня был похищен фашистами. Похищение осуществил по личному приказу главы правительства Муссолини известный бандит и убийца Америго Думини...

Именно с этих двух эпизодов, вызвавших продолжавшийся семь месяцев политический кризис, когда судьба правительства Муссолини, казалось, висела на волоске, и начинается фильм «Убийство Маттеотти». Сначала мы видим взволнованного, но не теряющего присутствия духа Маттеотти, произносящего свою гневную филиппику под улюлюканье фашистов, потом — сцену похищения. Неожиданные стоп-кадры словно хотят помочь зрителю запечатлеть в своей памяти все подробности этого злодеяния. Далее фильм развертывается хронологически, без ретроспекций, без флешбеков. Это документальная реконструкция подлинных событий, последовавших за похищением антифашистского лидера, политическая хроника напряженнейшего периода; с этим приемом, столь прочно вошедшим в арсенал «политического кино», мы уже знакомы по многим итальянским фильмам. Режиссер и помогавший ему в написании сценария Лючио Баттистрада немало поработали, готовя свое киноисследование — изучали документы тех лет, встречались с десятками людей — живыми свидетелями событий. И эта работа принесла свои результаты.

Действие фильма развивается в трех планах. Первый — борьба двух противостоящих сил — фашистов и антифашистской оппозиции; второй — следствие, которое ведут двое судей: один честный и неподкупный, другой — прихвостень фашистов. И третий план — вопрос об ответственности, которую

создатели фильма возлагают не только на фашистов — от головореза Думини до самого дуче, но и на их фактических сообщников и соучастников — королевский двор, крупный капитал, Ватикан — всех, кто хотел «сильной» власти, способной предотвратить «красную опасность».

Фильм набирает силу не спеша, постепенно, обретая в конце первой — начале второй серии подлинную драматичность. Он захватывает внимательного зрителя по мере того, как после обстоятельной экспозиции на экране развертываются сложные перипетии борьбы, по мере того, как зритель знакомится с множеством ее участников с обеих сторон. Ибо фильм хорален — ведь Джакомо Маттеотти гибнет в самом начале картины, и ее подлинным героем становится История. Постепенно из толпы персонажей все отчетливее вырисовываются отдельные лица, а затем их политические и нравственные индивидуальности, характеры. Это не манекены, наделенные фамилиями исторических персонажей и загримированные под них, а бурлящая толпа живых людей — ненавидящих, испуганных, растерянных, мужественных, трусливых. И постепенно понимаешь, какую грандиозную работу проделал режиссер, чтобы вдохнуть жизнь в пожелтевшие документы, воскресить имена, ставшие достоянием истории. Перед нами проходит целая галерея политиков — лидеры социалистов Филиппо Турати, Джакомо Маттеотти, Модильяни, глава только что созданной Коммунистической партии Италии Антонио Грамши, лидеры «народной партии» — дон Луиджи Стурцо и Алчиде Де Гаспери, либералы Пьеро Гоббети и Джорджо Амендола, а за ними — тысячи трудящихся, жаждущих свергнуть фашизм. И представители противостоящих сил — Бенито Муссолини, его министры и прихлебатели, никчемный коротышка-король Виктор-Эммануил III, ватиканские прелаты, промышленники Севера... Но мало-помалу из этого калейдоскопа лиц и характеров все явственнее выделяются две центральные фигуры: несгибаемый и умный политик, знающий, что делать, и призывающий к решительным действиям и единству антифашистских сил — коммунист Антонио Грамши и наглый, циничный демагог Бенито Муссолини.

В роли Грамши мы встречаемся с Риккардо Куччоллой — актером, о котором заговорили после фильма «Сакко и Ванцетти». И на этот раз он снова показал, что ему по плечу самые ответственные задачи: впервые на экране им воплощен образ основателя ИКП, выдающегося теоретика и практика революционной борьбы. Его антипод — дуче в исполнении хорошо знакомого нашим зрителям Марио Адорфа (вспомним хотя бы «Они шли за солдатами», «Кто вы, доктор Зорге?», «Красную палатку») далек от обычных гротесковых штампов — он еще сравнительно молод, еще не превратился в зловещую карнавальную маску. Но главные черты натуры Муссолини уже проявились — это интриган, самовлюбленный демагог, патологический трус, жалкий и опасный одновременно. Франко Неро создал страстный, благородный образ Джакомо Маттеотти, погибшего, когда ему не было и сорока лет. С большой силой и внутренней убежденностью актер пишет портрет убежденного антифашиста, борца и зрелого политика, за сдержанностью которого угадываются бурный темперамент и большое личное мужество. Смотря на Неро—Маттеотти, понимаешь, почему Муссолини боялся этого лидера оппозиции и считал его самым опасным врагом.

Впечатляющ в роли судьи Мауро Дель Джудиче — Витторио Де Сика (это была его последняя роль в кино). В фильме снимался еще один режиссер: Дамиано Дамиани уверенно лепит привлекательный образ Амендолы. Весьма жизнен и характерен фашистский убийца Америго Думини в исполнении известного драматического актера Умберто Орсини. Чувствуется, что все актеры работали с душой, увлеченно, сознавая значение этого фильма — ведь проект его создания зародился еще у неореалистов. Но тогда (в 1952 году) режиссер Нело Ризи сумел снять только одноименную документальную ленту.

...Через два месяца после похищения «случайно» был обнаружен в окрестностях Рима

труп Маттеотти. А тем временем ширилось и росло по всей стране народное возмущение. Муссолини не ожидал такого поворота дел и не на шутку испугался — он понимал, что позиции фашистского правительства еще весьма шатки, и не остановился перед тем, чтобы принести в жертву несколько своих приближенных, в том числе Думини — правда, вскоре они были освобождены. Однако антифашистские парламентарии не воспользовались последней возможностью организовать отпор фашизму, возглавить народное движение протеста. Образовав «авентинский блок» (названный так в память об Авентинском холме, на который удалились плебеи древнего Рима во время борьбы против патрициев), они покинули парламент и бездействовали, теряя время в бесплодных дискуссиях и не вняв призыву Грамши начать всеобщую забастовку трудящихся. Последний шанс свалить Муссолини был упущен. При поддержке короля, Ватикана, капиталистов Милана и Турина фашизм выиграл схватку: 3 января 1925 года Муссолини совершил государственный переворот. В том же зале, где выступал Маттеотти, он произнес речь, в которой нагло признал, что Маттеотти был убит по указке фашистского правительства. Фашизм сбросил маску. Лидеры антифашистской оппозиции умолкли: Грамши был брошен в тюрьму, Гобетти и Амендола умерли после зверских избиений, Луиджи Стурцо и Филиппо Турати покинули Италию. Все антифашистские партии, кроме ИКП, фактически прекратили существование. Коммунисты ушли в подполье. Над Италией нависла долгая ночь фашизма.

Ванчини подтвердил этим фильмом свою давнюю приверженность антифашистскому кино. Но, главное, он создал его вовремя: в тот момент, когда перед Италией вновь встала фашистская опасность, когда на улицах ее городов вновь бесчинствуют новые Думини.

Другим мастером воссоздания подлинных событий и персонажей давно уже показал себя Карло Лидзани, через все пестрое творчество которого красной нитью проходит тема борьбы с фашизмом: мы называли в начале статьи «Опасно, бандиты!» и «Повесть о бедных влюбленных». В жанре документальной реконструкции создан его масштабный фильм-хроника «Муссолини: последний акт», в котором с игровыми эпизодами соседствуют кадры из фашистских киножурналов военных лет. В центре его, как и сообщает название, Бенито Муссолини — человек, которого сильнее всех ненавидели в Италии. В фильме с предельной точностью показаны последние четыре дня его жизни и бесславная смерть. По дням и по часам режиссер показывает, как шла за ним охота после бегства его из восставшего Милана в тщетной надежде достичь швейцарской границы. За дуче гнались, как за диким зверем, но в этой охоте участвовали самые различные силы, и у всех были свои цели. Партизаны хотели захватить Муссолини, чтобы привести в исполнение давно уже вынесенный ему Комитетом Национального Освобождения Северной Италии смертный приговор как военному преступнику и виновнику катастрофы, в которую он вверг Италию; однако и среди партизан не было единодушия в отношении того, где и как казнить дуче. Американцы и их агентура желали получить Муссолини живым в свои руки — им это надо было из соображений престижа, кроме того, они думали, что дуче известны какие-нибудь важные политические и военные секреты, а главное — он нужен был Трумэну накануне президентских выборов в США — это могло помочь ему получить 8 миллионов голосов американцев итальянского происхождения. Потом дуче можно было бы передать судьям международного трибунала. Но пока что его ждали с распростертыми объятиями в американском консульстве в Лугано сам Аллен Даллес и американский посол Джеймс, а на границе — разведчики под командой капитана армии США Донати, который доставил бы дуче к самолету. Такие же планы вынашивали и конкурировавшие с американцами английские разведчики — на англичан Муссолини возлагал особенные надежды, он написал письмо Черчиллю, который помогал ему, когда он захватывал власть, и не должен был оставить и теперь — дуче

мог еще пригодиться ему в борьбе с «мировым коммунизмом». А поспешно отступавшие немцы хотели держать дуче до последнего в своем обозе и доставить его в безопасное место — таково было личное желание фюрера. Вокруг беглеца шла сложная игра, сновали подозрительные люди — агенты разных тайных служб. И в этих условиях стало необходимым привести приговор КНО в исполнение немедленно — иначе дуче ушел бы от народного возмездия... Все подлинные факты изложены в фильме с максимальной верностью истории. Мы видим и миланского кардинала Шустера, игравшего роль посредника между дуче и КНО, между немцами и партизанами, мы видим Муссолини и всех его министров и генералов — маршала Грациани, Фариначчи, Паволини и других фашистских главарей, мы видим любовницу дуче опереточную актрису Кларетту Петачи. А по другую сторону — деятелей КНО Севера — представителей шести демократических партий антифашистской коалиции — молодого Луиджи Лонго — фактического главнокомандующего партизанскими силами Северной Италии, Эмилио Серени, Сандро Пертини, генерала Кадорну, партизанских командиров и бойцов, захвативших Муссолини. И того, кто, проявив решительность и быстроту, сумел выполнить приказ КНО и осуществить приговор — скромного банковского служащего Вальтера Аудизио, ставшего легендарным партизанским командиром-коммунистом «полковником Валерио» (сенатор от ИКП Аудизио умер несколько лет назад).

В фильме очень точно расставлены политические акценты, подчеркнуто, в частности, решающее значение вклада, внесенного в движение Сопротивления итальянскими коммунистами, показана историческая роль побед Советской Армии и разгрома немцев под Сталинградом. Предостережением из прошлого всем новым фашистам звучит сцена расстрела дуче.

И вместе с тем... вместе с тем фильм оставляет у зрителя чувство некоторой неудовлетворенности. Рождается мысль о том, не обкрадывает ли себя «политическое кино» Италии, столь настойчиво прибегая к в общем-то оправдывающей себя манере «реконструкции», «хроники», отказываясь при этом от всего остального богатого арсенала художественных средств, накопленных мировым киноискусством? Главной причиной этих сомнений является, по-видимому, образ самого Муссолини, созданный Родом Стайгером. Лид-

*«Четыре дня Неаполя», режиссер Нанни Лой*

зани и раньше обращался к политической и человеческой драме итальянского диктатора в фильме «Веронский процесс», но там Муссолини на экране не появлялся, а присутствовал в фильме как бы незримо. Здесь же неожиданно Бенито Муссолини, обладавший, помимо всего прочего, малопривлекательными человеческими качествами, вызывает у зрителя недоумение, если не жалость, не говоря уже о его самоотверженной подруге Кларетте. Да полно: неужели эти жалкие, немолодые, растерянные люди, так нежно относящиеся друг к другу, представляли собой такую опасность? И все гневные слова, которые произносят в фильме подпольщики и партизаны, говоря о страшных преступлениях Муссолини, вдруг начинают словно отскакивать от этой аморфной, мягкотелой фигуры, начинают звучать как-то излишне громко. В исполнении Стайгера дуче — больной, раздавленный человек, жертва собственного честолюбия и прошлых ошибок, коварства немцев, неспособности и предательства своих сообщников, в общем — скорее жертва Истории, чем побежденный опасный враг. Вероятно, стараясь избежать штампов, этот большой актер пытался во что бы то ни стало наделить зловещего шута Муссолини «человеческими качествами» и слишком в этом преуспел... Во всяком случае, дуче в исполнении Марио Адорфа показался нам убедительнее. И дело здесь вовсе не в степени достижения внешнего сходства. Непропорционально много места в фильме, на наш взгляд, заняла мелодраматическая тема Бена и Клареттн — эта явная «приманка» для зрителя.

●

Опасности, таящиеся в манере «документальной реконструкции», ограниченность этой манеры, подчас сковывающей и режиссера и актеров, особенно наглядно проявляются в фильмах эпигонских или тех, что создаются с явным прицелом на кассовый успех и, в известной степени, спекулируют на тяге зрителей к «политике».

Примером проникновения «большого бизнеса» в итальянский политический кинематограф, на наш взгляд, служит хотя бы показанный на VIII МКФ в Москве фильм «Репрессия» (или «Смерть в Риме», или «Убийство в Риме»). Продюсер — крупнейший кинопромышленник, связанный с Голливудом,— Карло Понти; играет в нем Ричард Бартон; поставил фильм Георгий (Джорж) Пан-Косматос — режиссер-дебютант, родившийся на Кипре и получивший образование в Англии. Фильм показывает один из самых трагических эпизодов итальянского Сопротивления — кровавую бойню в Ардеатинских пещерах под Римом, где гитлеровские оккупанты уничтожили 335 безвинных заложников в качестве репрессии за смелое нападение римских подпольщиков на колонну эсэсовцев.

В основе фильма — исследование американского историка Роберта Катца «Смерть в Риме». Картина поставлена по методу точной реконструкции подлинных фактов, все в ней вроде бы соответствует исторической правде; по атмосфере фильм, казалось бы, должен быть близок «Риму — открытому городу», даже словно хочет с ним перекликаться: в центре его — тоже священник (в исполнении Марчелло Мастроянни), подпольщики-коммунисты, гестаповцы, их страшное логово — вилла Кох, где пытали патриотов... Но странное дело: этот созданный холодными руками фильм не трогает даже тех, кто вблизи наблюдал воссозданные в нем события. Центр тяжести в «Репрессии» почему-то перенесен на фигуру гестаповца Капплера, которого играет Бартон, и этот палач, оставивший по себе страшную память у итальянцев и до сих пор отбывающий наказание в итальянской военной тюрьме, представлен этакой сложной личностью с тонкими переживаниями, любителем искусства и чуть ли не жертвой своего времени и долга. (С таким «штампом наоборот» — фашистами — «тонкими, чувствительными натурами» — мы не раз уже сталкивались во многих фильмах.) Подпольщики же и заложники — безликая масса, покорно идущая на смерть и смирившаяся с бессмысленной гибелью.

Понятно, что фильм вызывает законное недоумение у зрителей, особенно у тех, кто

*«Они шли за солдатами», режиссер Валерио Дзурлини*

был свидетелем героического подвига на виа Разелла...

И вместе с тем следует признать, что у этого фильма, помимо того, что он несет нужную информацию, точно воспроизводя внешнюю сторону событий, есть и еще одно несомненное достоинство: с неожиданной разоблачительной силой, объективно и точно, он рисует неблаговидную роль Ватикана в бойне в Ардеатинских пещерах — Ватикан и лично папа римский были единственной силой, чье заступничество могло спасти жизнь заложников, но они предпочли устраниться и не портить отношений с оккупантами.

Фильм получил неожиданное продолжение: до сих пор в Риме тянется судебный процесс, затеянный против его авторов племянницей Пия XII, полагающей, что фильм оскорбляет память покойного папы римского. На суде появляются чрезвычайно интересные документы и еще более интересные свидетели — агенты тайных служб США, ватиканские прелаты, бывшие фашистские чины.

●

Но угрозы антифашистскому кино исходят не только со стороны тех, кто хотел бы превратить его в «товар культурной индустрии», они таятся и в самом его лоне. Тревожные чувства вызывают некоторые фильмы, о которых много пишет итальянская печать. Мы их еще не видели и поэтому только назовем. Прежде всего это нашумевшая лента режиссера Лилианы Кавани (один ее фильм совместного итало-болгарского производства «Галилей» был в нашем прокате). Называется она «Ночной портье». В этой имевшей скандальный успех картине проблема «фашизм — антифашизм» сводится к проблеме «палач — жертва», решенной в духе фрейдизма, если не просто садомазохизма.

Хотя критика, как правило, не ставит под сомнение личные антифашистские убеждения Кавани, рассказанная ею история любви жестокого эсэсовца и истязаемой им жертвы — еврейской девушки, начавшаяся в концлагере и продолжающаяся после войны в венском отеле, никак не позволяет отнести этот больной, насквозь искусственный фильм к кино Сопротивления.

Иного рода возражения, надо полагать, может вызвать фильм «Корбари», поставленный Валентино Орсини. Этот тоже несомненно одаренный, но левацки настроенный режиссер выбрал героем своего фильма легендарного

партизана Корбари, который вошел в историю Сопротивления не только своей храбростью, но и как основатель «партизанской республики» в Фаэнце — на территории оккупированной гитлеровцами области Романья. Однако Корбари был не только отважен, но и своенравен, отрицал дисциплину, подчинение партизанскому командованию, директивам подпольной Коммунистической партии. В чем-то его образ, возможно, близок Инженеру из фильма Де Бозио «Террорист». Но в фильме Орсини (Корбари играет тот же Волонте) индивидуальное геройство, анархизм Корбари не получают, судя по рецензиям, ни критического анализа, ни авторского осуждения. В момент активизации в Италии деятельности экстремистов всех мастей, усиления пропаганды маоистов такого рода «кинобиография» никак не может способствовать укреплению позиций антифашистского лагеря.

●

Посмотрим, что делают в последнее время «Великие» или — скромнее — просто «Большие». Как отзываются они на настоятельное требование исторического момента внести свой новый вклад в дело отпора фашизму? Совершенно очевидно, что те из видных мастеров, кто своими фильмами поддерживает «политическое кино», как, например, Висконти, Антониони, Феллини, остаются в русле прогрессивного киноискусства, участвуют в борьбе за обновление всей итальянской жизни; те же, кто отказывается, подобно Пазолини, «от всякой идеологии», кто считает, что фашизм «преодолен», а бороться надо против неокапитализма «вообще», рискует оказаться за бортом передового движения современности и угодить в объятия буржуазной маскультуры.

Лукино Висконти остро волнует тема генезиса фашизма, его прихода к власти, его кровной связи с монополиями. Даже в своих, казалось бы, далеких от современности фильмах он постоянно возвращается к «немецкой» теме, пытаясь проникнуть в тайну злого, разрушительного «германского гения», познать трагедию германского народа через его историю, литературу, музыку. Эту тему он непосредственно исследует в фильме с вагнеровским названием «Гибель богов» (в английском варианте «Проклятые»), созданном еще в 1968 году. Режиссер подвергает тщательному анализу историю распада и гибели большой семьи пушечных королей — одной из тех, что привели Гитлера к власти. Скорее, это не семья, а, как говорит сам режиссер, гнездо змей, ядовитых скорпионов.

Вот мы видим, как 27 февраля 1933 года это семейство в полном сборе сидит за праздничным столом, отмечая 75-летие главы семьи и концерна могучего старого Иоахима фон Эссенбаха. Рядом — его красивая, но уже увядающая дочь Софи, ее «законный» любовник Фридрих (его играет Дирк Богард), краснолицый толстяк Константин — старший сын Иоахима со своим юным сыном Гюнтером, далее — второй сын Иоахима — несдержанный, впечатлительный Герберт с женой и двумя маленькими дочерьми, Мартин — сын Софи (актер Хельмут Бергер) — внук главы семьи, молодой человек с явной печатью порока на красивом лице, а в конце стола — тот, кто приведет всю семью к гибели, станет командовать концерном и поставит его на службу нацистам — приятный молодой мужчина с постоянной улыбкой на устах и холодными бесцветными глазами — дальний родственник Эссенбахов фон Ашенбах (актер Хельмут Грим).

«В какой-то решающий момент каждый из этих персонажей становится символом»,— замечает Висконти. И впрямь: Мартин — символ порока, Фридрих — приспособленчества, Константин — тупой силы, Софи — слепой любви, а фон Ашенбах — растлевающей нацистской идеи.

Эта «семейная сага» наподобие манновских «Буденброков» — история захвата власти нацистами и в то же время — история борьбы внутри семьи — тоже за власть, за наследование «промышленной империи» Иоахима фон Эссенбаха. Причем методы этой борьбы столь же гнусны, как и методы рвущихся к власти нацистов — шантаж, провокации, насилия, убийства. В фильме нет прямых ссылок

на кого-нибудь из промышленных магнатов той эпохи, но семейство Круппов возбудило против фильма кампанию в печати и во время съемок он подвергался в Западной Германии всевозможным преследованиям. Висконти ограничивает время действия своего фильма 1933 годом, когда «империя» Эссенбахов окончательно становится на службу нацистам; что было дальше — всем слишком хорошо известно. Режиссер столь впечатляюще воссоздает атмосферу морального распада пошедшей за нацистами верхушки немецкого общества, так живописует «воспитание» молодых штурмовиков — садистов, гомосексуалистов, насильников,— что становится объяснимым то зло, что творили они всего каких-нибудь десять лет спустя: уничтоженные селения, массовые расстрелы, пытки в гестапо, лагеря смерти.

*«Подсолнухи», режиссер Витторио Де Сика*

Фильм исполнен мрачной силы; особенно впечатляют сцены «ночи больших ножей», «бракосочетания» Софи и Фридриха, которых фон Ашенбах заставляет покончить самоубийством. Драматическую роль играет в фильме цвет — белый и красный — цвета нацистского флага; белый символизирует смерть, красный — кровь и раскаленную сталь — основу «империи» Эссенбаха и военного могущества Гитлера...

В фильме, который Висконти поставил недавно — «Семейный портрет в интерьере», режиссер обращается к сегодняшней итальянской действительности. Это тоже история семьи, и конфликт внутри нее переплетается с конфликтом политическим: один из героев, старый фашист, бежит из Италии в Испанию, ибо замешан в подготовке государственного переворота и ему грозит разоблачение: заговорщики планировали убийство нескольких депутатов-коммунистов... Но донесший на него юноша умирает страшной смертью — его убивает другой фашист, тоже участник «черного заговора».

«Опасность фашистского переворота в Италии существует постоянно,— говорит режиссер в связи с выходом своего фильма.— Доказательством может служить хотя бы тот факт, что христианские демократы, когда пытались отменить закон о разводе, согласились принять голоса фашистов».

Даже художника, всегда бравировавшего своей аполитичностью, Федерико Феллини не смогли оставить равнодушным провокации и террор, развязанные в Италии фашистскими элементами. И в своих последних интервью и в своем последнем фильме Феллини решительно осудил фашизм, выразил возмущение подрывной деятельностью неофашистов.

Мы далеки от того, чтобы объявлять «Амаркорд» антифашистским произведением: этот фильм совсем не о том. Это доброе и ностальгическое воспоминание о родном Городке, о безвозвратном отрочестве; как всегда автобиографическое, хотя и менее, чем обычно, эгоцентрическое, путешествие по неисчерпаемой кладовой собственной памяти; возвращение к излюбленным образам, символам,

ассоциациям, фантазиям. В фильме, собственно, ничего не происходит — лишь сменяют друг друга день и ночь, времена года, выходит замуж городская красотка по прозвищу «Угощайтесь», умирает мать мальчика — героя фильма, а сам он даже не замечает, как кончается детство... Но есть в фильме и кое-что новое: это его мудрая, зрелая простота, под которой таятся целые пласты глубокой художественной культуры, фильм уходит своими корнями в итальянский фольклор, в традиции театра масок. Он по-настоящему народен, национален. И главное — он точно датирован: действие в нем происходит в 1935 году (когда родившемуся в 1920 году Феллини было 15 лет, как и подростку по имени Титта). В пестрой череде эпизодов — и озорных и грустных — есть все — даже опереточный дивертисмент. Но есть в фильме один большой эпизод, с поразительной точностью передающий атмосферу эпохи, и эпизод этот решительно антифашистский. Пожалуй, никогда еще в итальянском кино фашизм не был так уничтожающе осмеян, никогда не была так сильно и лаконично показана провинциальность, захолустность, повседневный трагизм жизни нации в годы фашистского двадцатилетия. И несомненно, что этот эпизод придает «Амаркорду» новую для фильмов Феллини тональность.

Грустный или озорной юмор, ирония уступают в нем место едкой сатире, взволнованному чувству протеста. На праздник в Городок прибывает высокое фашистское начальство. Начинается грандиозный и нелепый фашистский парад, и перед «сыновьями и дочерьми волчицы» поднимается, страшно пуча глаза, гигантский портрет дуче. Ни разу еще на экране не была показана с такой силой слепая ярость фашистов, когда над неожиданно погрузившимся в темноту, притихшим Городком смело и нежно, уверенно и гордо льется откуда-то сверху мелодия «Интернационала». И эти негромкие звуки скрипки не заглушить ни крикам чернорубашечников, ни беспорядочной пальбе по церковной колокольне, на которой играет маленький граммофон. Пули попадают в трубу, иголка подпрыгивает, но «Интернационал» продолжает звучать и умолкает только тогда, когда кончается пластинка. Он звучит, как надежда, как гордый вызов. Когда изрешеченный пулями граммофон падает с колокольни, раздается торжествующий рев чернорубашечников и гремит их гимн «К оружию, мы фашисты!». И не надо знать его слов, чтобы почувствовать — это гимн жестокости, бесчеловечности, тупой ненависти, бессильных перед светлыми идеями и чувствами, которые только что несла с собой мелодия «Интернационала».

●

«Третья волна» антифашистского кино Италии набирает силу, ей рано еще давать обобщающие оценки. Угроза фашистского путча в Италии еще не снята, но общий поворот к разрядке во всем мире, победа сил демократии в Греции, в Португалии не могут, естественно, обнадеживать фашистских заговорщиков. Антифашистское кино, взяв разбег, создает один фильм за другим. Некоторые уже вышли на экран, другие снимаются. Например, полнометражный фильм Нико Нальдини «Фашист», поставленный на материале снятых при фашизме киножурналов и показывающий истинное лицо диктатора Муссолини. Или документальные ленты «Итальянская «социальная республика» Муссолини» Анджело Гримальди и «Письма с фронта» Витторио Ширальди; «Ностальгия динозавра» Паоло Пьетранджели — фильм-репортаж о правых экстремистах; ленты о фашистских покушениях на массовом митинге в Брешии и в экспрессе «Италикус», снятые Паоло Гобетти, и другие документальные фильмы о двух этих страшных злодеяниях террористов, созданные профессиональными и непрофессиональными кинематографистами и показанные под общим названием «Как документировать преступление». Вот еще один фильм о трагических событиях в Брешии — «Дни Брешии» режиссера Луиджи Перелли, и серия телефильмов «Оппозиция фашизму», посвященных Джакомо Маттеотти, братьям Росселли и другим жертвам фашизма. Режис-

сером Джузеппе Феррарой поставлен полудокументальный кинофильм «Черный след» — исследование о «старом» и «новом» фашизме. Фильм «Подозрение» закончил Франческо Мазелли; роль рабочего-подпольщика играет в нем Джан Мария Волонте. Вышли на экран фильмы Карло Лидзани «Государственный переворот» и «Последний мужчина Сары» режиссера-дебютантки Марии Онорато — о девушке, вовлеченной в преступную организацию неофашистских заговорщиков. Обращает на себя внимание «Мы так любили друг друга» Этторе Сколы — история трех друзей, участников Сопротивления; и лента Джана Витторио Балди «Последний школьный день перед рождественскими каникулами» — об одном преступлении, совершенном фашистами во время войны. Список этот можно продолжить.

К тридцатилетию Сопротивления итальянское телевидение выпустило многосерийный телефильм, посвященный одной из самых славных страниц итальянского партизанского движения: созданию на оккупированной немецкими и итальянскими фашистами территории партизанской республики Оссола. Телефильм называется «Сорок дней свободы» — освобожденный партизанский край сорок дней вел борьбу, и за это время в Оссоле была создана настоящая демократическая республика со своим правительством и законами. Автор сценария — Лючано Кодиньола, поставил телефильм режиссер Леандро Кастеллани.

Если еще вчера итальянцы понимали под Сопротивлением не только период партизанской и подпольной борьбы во время войны, но и период борьбы, начавшийся с приходом к власти фашистов в 1922 году, то сегодня они вкладывают в понятие «Сопротивление» еще более широкий смысл: это и нынешний период борьбы против фашизма во всех его проявлениях, и не только в Италии, но во всех странах, где он поднимет голову. «Вчера против фашизма, сегодня против фашизма, неоколониализма, империализма!» — говорят итальянские кинематографисты-антифашисты. Таким образом, итальянское кино антифашистской темы, кино Сопротивления, его «третья волна» охватывают и фильмы, посвященные освободительной борьбе в разных уголках земного шара. Это и фильмы Джилло Понтекорво «Битва за Алжир» и «Кеймада», и «Сидящий по его правую руку» Валерио Дзурлини, и «Забриски Пойнт» Микеланджело Антониони и «Сьерра Маэстра» Ансано Джаннарелли, и новые ленты итальянских документалистов о борьбе народов Чили, Португалии, Анголы. Антифашистская тема в итальянском кино приобретает интернациональный характер.

У антифашистского кино Италии много друзей и защитников. Но немало и явных и тайных врагов — не только «внешних», но и в самом его лоне. Это те, кто вольно или невольно открывает дверь фашизму и фашистской идеологии изнутри, прикрываясь кто коммерческим расчетом, кто «углубленным психологизмом», кто пустой левацкой фразой. И это требует от всех, кому дороги судьбы прогрессивного киноискусства, особенной идейной четкости.

«Пусть не удивляются наши читатели,— писала не так давно газета итальянских коммунистов,— если «Унита» посвящает сегодня свою передовую проблемам итальянского кино. Конечно, эти проблемы могут показаться менее жгучими и жизненно важными, нежели те, вокруг которых кипит в настоящий момент политическая и классовая схватка в Италии. Но битву в защиту и за развитие демократии, за подлинный прогресс, за глубокое обновление итальянского общества мы ведем на многих фронтах — в том числе она идет и на фронте кино, художественного творчества, культурной жизни».

Константин Симонов

# Шел солдат...

*Константин Симонов и один из героев фильма кавалер трех орденов Славы Чеботаев Петр Ефимович*

## ОТ АВТОРА

**Работая уже довольно много лет в документальном кино, я пришел к выводу, что в нем не существует да и не может существовать сценария в том понимании, в котором он существует в игровом кино, то есть сценария, который пишется до начала съемок и по которому потом снимается фильм.**

**В документальном кино, разумеется, нельзя приступать к работе над фильмом, не имея ясного замысла будущей картины, с достаточной подробностью и убедительностью изложенного на бумаге и, в дополнение к нему, четкого производственного плана, предусматривающего затраты труда, средств и времени.**

**Но тот окончательный текст документального фильма, которому предстоит зазвучать с экрана, вырабатывается постепенно на всем протяжении работы. Он — выраженный в слове — результат всех тех поисков и находок изобразительного материала фильма, в которых решающую роль играл режиссер и к которым были причастны и оператор, и ассистенты режиссера, и монтажницы — словом, все, кто делал фильм. Вот те несколько слов, которые я считал необходимым как автор фильма «Шел солдат» сказать, предлагая вниманию читателей его текст.**

## Глава первая

Шел солдат...

О том, как он шел, как он сначала отступил до Москвы, но не отдал ее, потом — до Сталинграда, но не отдал его, о том, как он дошел до Берлина и взял его, мне рассказали самые главные люди войны — солдаты.

Люди девятнадцати национальностей, кавалеры солдатского ордена Славы всех трех степеней.

Кто был на войне, знает, чего стоило тогда трижды заработать эту, приколотую сейчас на штатский пиджак, солдатскую награду.

Вот их тогдашние фотографии, так затасканные в гимнастерках, что нам не хотел их пропускать на экран технический контроль.

Говорил: плохие.

А по-моему, очень даже хорошие...

Такими они были тогда, эти люди, которые вправе рассказать о войне от имени всех солдат, своим горбом добывших Победу.

От имени дошедших и недошедших до нее, награжденных и не награжденных, живых и мертвых.

Такими они были тогда.

А теперь сидели и разговаривали со мной, когда мы, с их слов, делали этот фильм.

Хабибула Якин, сельский учитель из-под Тюмени на войне — связист.

Иван Прядкин, из Кисловодска. Сейчас по профессии маляр. На войне — пехотинец.

Петр Чеботаев, из Шушенского — слесарь. На войне — сапер.

Иван Баранов, ленинградец, инженер — морская пехота.

Александр Акиньшин, инженер, москвич — минометчик.

Павел Бабий, из Киева, ученый-садовод — артиллерист.

Максим Бугайчук, инженер-железнодорожник, из Одессы — пулеметчик.

Михаил Сафонов, резьбонакатчик из Могилева — разведчик. Военных фотографий не сохранилось, как и у многих других...

Таир Тастандиев из Джамбула, председатель сельского Совета — пехотинец. Военных фотографий нет.

Павел Порфирьев, колхозник из Чувашии — разведчик. Военных фотографий нет.

Ян Розе, работник Рижского горисполкома — снайпер.

Владимир Финогенов, машинист из Сталинграда — пехотинец. Военных фотографий нет.

Сергей Терехин, тоже сталинградец, продавец — на войне артиллерист.

Семен Бунеридзе, из Грузии, директор магазина «Подарки», на войне — разведчик.

Николай Шеремет, полтавчанин, сейчас мичман Балтийского флота — на войне артиллерист.

Константин Мамедов, горный инженер из Караганды — разведчик.

Борис Заманский, инженер из Горловки — связист. Военных фотографий нет.

Михаил Бадигин, партийный работник из Оша — артиллерист.

Николай Щеканов, кондитер из Куйбышева — танкист.

Абдурахман Ширавов, заместитель директора совхоза в Дагестане — минометчик.

Иван Шмея, инженер из Витебска — разведчик.

Иван Чертков, сибиряк, директор техникума — минометчик.

Халмат Джалалов, парторг колхоза из Узбекистана — пулеметчик.

Али Гусейнов из Азербайджана, председа-

тель сельского совета — артиллерист. Военных фотографий нет.

Сулейман Эльдаров, ювелир из Шеки — артиллерист. Военных фотографий нет.

Мурман Джапаридзе, из Грузии, майор милиции — разведчик.

Василий Алифанов, москвич, майор милиции — сапер.

Иван Паршутин, инженер, москвич — артиллерист. Военных фотографий нет.

Василий Налдин, инженер, москвич — артиллерист.

Пулат Атаев, научный работник из Ленинабада — разведчик.

Сеид Неби Абдураманов, слесарь из Намангана — артиллерист.

Сергей Баскаков, слесарь из-под Ленинграда — сапер.

Рубен Папаян, мастер-металлург из Еревана — артиллерист.

Сергей Сотников, совхозный инженер на Могилевщине — пехотинец. Военных фотографий нет.

Илья Сергеев, главный бухгалтер колхоза в Северной Осетии — танкист. Военных фотографий нет.

Насыр Байтурсунов — колхозный бригадир из Киргизии — артиллерист. Военных фотографий нет.

Василий Тихоняк, из Молдавии, совхозный бригадир-строитель — артиллерист.

Василий Волков, работник ЦАГИ — пехотинец.

Василий Воробьев, составитель поездов из Брестской области — разведчик.

Владимир Макеев, авиаремонтник из Оренбурга — пехотинец.

Карл Куркевич, инструктор производственного обучения из Риги — автоматчик.

Иван Ванача, школьный учитель из Абхазии — артиллерист.

Санфиров Петр Павлович, москвич, без малого ровесник века, единственный из всех сорока — сейчас уже на заслуженном отдыхе, а тогда, на войне — пехотинец.

Эти люди, вместе с фронтовыми кинооператорами и фотокорреспондентами и рассказали нам о том, как шел солдат...

И все-таки начнем с того, без чего не вправе начать.

Нам рассказали о войне те, кто дошел до Победы.

Но дошли не все.

Потому что эта война шла три года, десять месяцев и еще восемнадцать суток.

Тот самый длинный день в году
С его безоблачной погодой
Нам выдал общую беду
На всех, на все четыре года.
Она такой вдавила след
И стольких наземь положила,
Что двадцать лет и тридцать лет
Живым не верится, что живы.
А к мертвым, выправив билет,
Все едет кто-нибудь из близких,
И время добавляет в списки
Еще кого-то, кого нет,
И ставит, ставит обелиски.

Если б каждая, что теряла
Сына в каждом смертном бою,
Над могилой его стояла,
Принеся ему скорбь свою,
Над пустынями сел спаленных,
Над снегами русских полей,
Их не счесть бы, фигур согбенных
Над могилами сыновей.

Во время войны и сразу после нее памятники ставили только там, где были бои.

Но потом начали ставить их и там, где не было боев.

Там, откуда пришли эти люди — сначала освободившие собственную землю, а потом — пол-Европы.

До маленького Белозерска на Вологодчине фронт не дошел.

Но люди из Белозерска дошли до фронта.

В городе к началу войны было всего две с половиной тысячи мужчин призывного возраста. На памятнике — восемьсот восемьдесят шесть фамилий тех, кто не вернулся.

Алтай. Село Ключи. От Берлина по прямой пять тысяч километров. От Сталинграда — две с половиной.

Четыреста пятьдесят одна березка и под каждой маленький камень в память о невернувшемся жителе села Ключи.

Их могилы по всей России и по всей Европе.

А березки — и память — здесь.

Стена в Волгограде.

Те, кто пришел сюда и пал здесь, на Волге, остановив фашизм и не пустив его дальше...

Стена в Новосибирске.

Те, кто ушел отсюда...

Из каких боев, откуда вернулось сюда в Сибирь, сюда в бетон — это имя?

Из-под Москвы?

Из-под Курска?

С Вислы?

С Одера?

Из первого дня войны?

Из последнего?

Откуда?

Мы не всегда знаем это. Далеко не всегда.

Но одно мы знаем наверняка.

Вместе с живыми они тоже незримо дошли до победы.

Разные памятники. Одна и та же на всех война.

Почтим же, как у нас положено, минутой молчания память всех, павших на этой Великой Отечественной войне.

Известных...

И неизвестных...

**Глава вторая**

История войны достаточно хорошо известна. Фашисты собирались победить нас за шесть недель.

Поначалу им казалось, что так оно и будет. Побеждали, брали пленных... Не прошло и недели, как были в Минске.

В августе оказались у стен Ленинграда.

В ноябре — у стен Москвы.

Осенью следующего года дошли до Волги.

И все-таки все вышло по-другому, чем они думали.

Ленинград не пал.

Москва не пала.

Сталинград не пал.

В нем капитулировали не мы, а немцы.

Потом была Курская дуга, освобождение Украины, Белоруссии и Прибалтики.

Потом были Бухарест и Белград, Варшава, Будапешт, Вена и, наконец,— Берлин.

И тот день безоговорочной капитуляции фашистской армии, до которого так хотелось дожить каждому из нас, помнивших, как начиналась эта война.

Вот она — рука фашистского фельдмаршала Кейтеля, подписывающего акт о безоговорочной капитуляции.

Спрашивается, что потребовалось от солдата, чтобы заставить сдаться того самого врага, который считал, что он разгромит нас за шесть недель?

Что для этого потребовалось от солдата за четыре года войны или, как сам солдат говорил, от звонка и до звонка?

Требовалось воевать!

С первого дня войны, с первой минуты, что бы ни было!

Как он, этот единственный оставшийся в живых и все-таки продолжающий стрелять...

Сколько воевать?

Сколько — не знали.

Знали одно:

Сколько потребуется,

Столько и будем.

И пошел солдат на войну.

И шел четыре года.

Одну тысячу четыреста восемнадцать дней...

Про всю войну сразу не расскажешь. Об этом — тысячи книг и миллионы метров пленки.

Мы хотим напомнить только об одном:

Что такое была жизнь солдата на войне. Из чего она состояла.

Мы помним, с чего начали войну и помним, где ее кончили.

Это все знают.

А вот чего это стоило солдату?

Какой ни с чем не сравнимый труд лег на его плечи по дороге к победе?

Товарищи солдаты, товарищи кавалеры солдатского ордена Славы всех трех степеней — вспомните, что для каждого из вас было самое трудное на войне?

Михаил Бадигин. Самое трудное на войне — это труд, этот подчас физически изнуряющий труд.

Василий Тихоняк. Самое трудное — перенести было всю тяжесть этой войны. Это ночь, грязь, дожди, морозы — все это было трудно нашему солдату.

Иван Чертков. Многое было трудное. Крыши никогда не бывало, ни зимой, ни летом. Крыша над головой у кого бывала? У того, кто находился подальше, где-нибудь там. А у нас какая крыша? Окоп. Вот тебе и крыша и дом. И все там в нем.

Сулейман Эльдаров. Самое трудное? Все трудно. Копать трудно, стрелять трудно, не спишь — все тяжело.

Владимир Финогенов. Самое трудное — это, конечно, в пехоте. В пехоте ты должен все время наступать, наступать, оборону держать. И если тебя не убьют и не ранят, то из пехоты никуда ты не уйдешь!

Илья Сергеев. Самое трудное — это нужно было достать победу — самим.

Николай Шеремет. Самое трудное — как сказать? Самое трудное — это война, война. Представляете себе, этот ежедневный тяжелый труд от начала и до конца...

Да, на войне, оказывается, трудно, очень трудно... Не все сейчас представляют себе, как он выглядел, этот труд войны...

Мы отобрали из всей военной хроники только четыре минуты этого труда. По минуте на год войны.

Давайте посмотрим и вспомним за эти четыре минуты те четыре года.

А вдобавок ко всему другому, все четыре года войны солдату не хватало времени поспать.

Нет, не буду своими словами, лучше послушаем, как об этом вспоминают сами солдаты.

Голос за кадром. Сергей Терехин. Насчет сна я вот и до сих пор не представляю — то есть спали мы или не спали. Ну там спать негде!

Голос за кадром. Александр Акиньшин. Когда начались наступательные бои, то в момент прорывов обороны противника, во-первых, шла большая подготовка к самому прорыву, а затем мы пошли в прорыв, в наступление — значит, здесь спать некогда! Уж гарантировано — трое суток не спавши. Трое суток не спавши — тяжело, очень тяжело.

Голос за кадром. Максим Бугайчук. Пришли уставшие, так что когда легли — то и не почувствовали, как примерзли до окопа.

Голос за кадром. Александр Акиньшин. Ну, спали иногда на ходу. Ночью если движемся, то один заснет, как заснул, так его повело в левую сторону — почему-то всегда в левую сторону, не знаю почему. Другой заснет — разбудишь, значит, проснется — пошел. Или у нас — минометы возили на повозке, за повозку ухватишься и спишь. И можно долго спать. Ноги идут, а рукой держишься. Вообще говоря, у каждого солдата в войну была мечта: соснуть бы минуток шестьсот. Так и говорили: как бы соснуть минуток шестьсот...

## Глава третья

Война была, конечно, трудная, очень трудная. Для каждого по-разному и для всех вместе.

Но война была не только трудная, а еще и страшная. Задавая вопросы солдатам, я даже не сразу решился на этот, самый трудный из всех:

— А что же все-таки для вас лично было самым страшным на войне?

Борис Заманский. Самым страшным, безусловно, был период начала войны, вне всякого сомнения — период начала войны.

Иван Баранов. С первых дней войны было все страшно.

Али Гусейнов. Страшно очень было на Курской дуге. Очень страшно было. И в Сталинграде страшно было.

Николай Щеканов. На фронте, конечно, страшно, все страшно, но я, вот

лично сам, страшнее всего я боялся, чтобы не попасть в руки немцам живым. Это вот у меня самое страшное было.

Василий Волков. Шел я и вижу, что сёл уже нету — страшно, конечно. Вижу, расстреливают за селом скот — коров, лошадей, овец — страшно. Все лежат свеженькие,— страшно. И ночью видишь другой раз — когда идешь, села все горят — справа, слева — зарево, зарево — страшно. Две, по-моему, я помню, две виселицы, человек по десять — как шли мы колонной,— висит наш русский человек. Страшно.

Иван Чертков. Я думаю, что на войне все страшное, и вряд ли кто скажет, что на войне не было страшно. Вряд ли кто скажет.

Труд — трудом! Но отличие труда войны от всякого другого в том, что он почти всегда рядом со смертью...

Тут на экране они тихие, эти взрывы. Где-то там, на горизонте...

А если ближе?

А если во весь голос?

А если рядом с тобой?

А если это не раз и не два, а сотни раз? И не день и не два, а четыре года?

Хабибула Якин. Днем и ночью живешь на фронте. Надо человеку жить там. Надо сделать так, чтобы немцы не пробрались и не захватили тебя, как языка, в плен, не утащили. Надо зорко смотреть, когда ты на посту. Быть в пехоте трудно, действительно трудно. Вот иногда я вспоминаю, к нам приезжали артисты, и эти артисты приходили, давали концерты, а потом старались уйти скорее от нас — и вот я иногда смотрю кино, выступление артистов, с какой гордостью говорят, что они были на передовой с концертом. Они были. А солдату надо было жить там, там, где они были какой-то час или полтора, или два.

Мы говорили тогда: «война продолжается». А как подумаешь над этим словом: «продолжается...»

Человек не в состоянии был бы вынести четыре года войны, если бы она состояла только из одной войны, если бы он не думал о том, что ему нужно подбить сапоги, выстирать гимнастерку, зашить на ней дыры, поесть, добыть табаку... Если бы не все это, невозможно было бы вынести напряжение войны.

Утром была атака, вечером будет атака, ночью была бомбежка, вчера был артобстрел, завтра будет переход в наступление. И сейчас где-то рядом, за два километра, идет кровавая баня.

А солдат моется, раз может! И белье стирает, раз может! И перекуривает и читает газету. И харчится...

Война-то была четыре года!

За четыре года в мирное время вуз кончали! За четыре года Магнитку строили!

Четыре года войны! Это, какие они ни на есть, а все-таки четыре года жизни... Жизни.

А смертей при этом было, конечно, хоть отбавляй.

А это несут уже не солдата, а фронтового оператора...

Спасибо тем, кто все это снимал — и живым и мертвым. Это их кадры позволяют нам сейчас, через тридцать лет, хоть как-то представить себе все это.

Хотя, конечно, всего, из чего состояла война, все равно не увидишь ни на каких кадрах...

Михаил Бадигин. Самое страшное — это танк.

Иван Прядкин. Хуже нет в жизни — это попасть под пулемет.

Владимир Макеев. Для сапера очень страшно идти с танками, потому что — танки идут, а противник прямой наводкой стреляет. Но нам нужно выйти вперед и попробовать разминировать противотанковые мины.

Василий Воробьев. Ну, для нас самое что было страшное — вот товарищ го-

ворил правильно, что это мины, это самое страшное!

Мурман Джапаридзе. Самое страшное было, когда прицеливаешься и убиваешь живого человека.

Хабибула Якин. Самое трудное — подняться в атаку, выйти из окопов. Конечно, все трудно, но самое трудное — это подняться в атаку.

Таир Тастандиев. Самое страшное, знаешь, это, ну как его — руко... рукопашный бой!

Рукопашный бой! Нет, не снят и не мог быть снят рукопашный бой.

Или то, как берут языка.

Или танк, когда он в двадцати шагах.

Нельзя было снять лицо солдата, бегущего в атаку, потому что для этого надо быть между ним и немцем.

И не вините в этом кинооператоров!

А просто посмотрите в глаза солдатам и попробуйте представить себе — как все это было в их жизни, там, на войне?

А еще было — и трудно и страшно — прощаться с товарищами.

Карл Куркевич. Самый большой страх, кажется мне, получается, когда рядом с тобой гибнут товарищи, которые не дожили до конца войны, с которыми вместе воевал.

Рубен Папаян. На войне самое трудное — потерять своих боевых друзей, самое это трудное.

Михаил Бадигин. В семьдесят третьем году мы списались, и все, кто нашелся из батареи, съехались в город Запорожье, и девятого мая посетили место форсирования Днепра. И посетили братские могилы. В одной могиле лежит две с половиной тысячи... Был там митинг, возложили мы цветы, взгрустнули о погибших товарищах.

В общем, на Украине очень здорово отмечают и чтут память погибших, очень здорово. И мы были тронуты этим.

...Говорят, раз ты умер,— таков уж закон,—
Вместо «ты», про тебя говорить надо «он»,
Вместо слов, что люблю тебя, надо «любил»,
Вместо слов, что есть друг у меня — надо «был».

Был...

В окопе, занесен метелью,
Не делит сухарей с тобой,
В землянке под одной шинелью
Не спит у печки жестяной.
Но все, что за душою было,
Что вас обоих в бой вело,
Все, за что умер он, в могилу
С ним не легло.
Нет, не легло.
Любовь мы завещаем женам,
Воспоминанья — сыновьям.
Но по земле, войной сожженной,
Идти завещано друзьям.

Он останется там, в земле...

А ты пойдешь дальше... Дальше...

## Глава четвертая

Четыре года шли.

Шли в четырех шагах от смерти, не думая ни о чем, кроме своей солдатской работы, и не замечая людей, снимавших эту солдатскую работу.

Но изредка бывало, что снимались, глядя в аппарат, надев награды, тщательно заправив гимнастерки и шинели.

Снимались в торжественные и радостные минуты, которые тоже бывали на войне. Снимались, когда получали Гвардейское Знамя. Снимались для партбилета. Снимались, чтоб вложить фотографию в письмо домой.

Снимались, когда их специально просили повернуться, чтобы было видно, как их награждают, как им прикалывают на грудь орден Славы.

Москва, Кремль. Сорок третий год.

Середина войны.

Указ об учреждении этой, еще одной, солдатской награды, легшей на грудь солдата рядом с другими, полученными до этого.

Товарищи кавалеры всех трех степеней ордена Славы. Где и когда вы их получили?

Максим Бугайчук. Первый орден вручал мне на фронте командир полка Токарев. Второй орден тоже вручал на фронте командир полка Токарев. Третий орден вру-

чал в Москве, в Кремле — Михаил Иванович Калинин.

Таир Тастандиев. Я, вот эти ордена, чтоб не потерять, сделал такую штуку: гимнастерку я таскал, так, я вот приколол, проволоку взял, медный такой проволока есть, телефонный проволока, взял я этот мягкий проволока и, понимаешь, хорошенько отсюда проколол гимнастерку и так таскал я. Если потеряется, то с гимнастерской вместе, понимаешь, выпадать будет. А так никогда не потеряется!

Михаил Бадигин. Ну, когда выдавали ордена, я тут сам принимал участие. Котелок двухлитровый водки, значит, у старшины водку получили и — туда! И все туда бросают, потом по кружкам разливают, выпивают и каждый достает свой орден. Дай бог, не последний! Вот такой был порядок.

Сергей Терехин. Когда меня награждали, конечно, я не знаю, но получил я их, все три Славы, в пятьдесят шестом году. Ну, я утром прихожу к военному, он говорит: — Вот тут документы прислали на тебя, давай, говорит, садись — писать будем: откуда пошел, откуда пришел, где служил, в каких частях, где был ранен. Приезжаем с базы — говорят, Терехин, давай, срочно с военкомата звонили! Срочно, давай, бежи туда. Ну, я прихожу: Здравствуй, здравствуй, вот, Терехин пришел, сейчас будем вручать тебе ордена.

— Какие ордена?

— Да вот, смотри.

Достают коробочку, красную коробочку — три ордена Славы.

Все три ордена.

Василий Алифанов. Ну, видите, о наградах никто не думал и никто не вспоминал. Мы шли не за награды, а за Родину. Поэтому у меня такой мысли не было, что кто-то награду получил или я получил, я не думал о награде. Награды, как-то сами они приходили по себе. И солдат, мне кажется, о награде ни один не думал — какую-то награду ему получить! Награда была самая великая — разбить врага. Победить. Вот. Победа — вот это вот — награда для солдата была и для всего народа. Я так считал, не знаю, как другой.

Это награды...
А это что?

Многие не знают сейчас, что это такое — над правым карманом солдатской гимнастерки.

Гимнастерка эта взята из музея, а эти полоски на ней — нашивки за ранения.

Впрочем, солдаты не больно-то любили нашивать их себе на грудь, больше думали о том, чтобы поскорее вернуться в строй.

Я слушал от одного знаменитого военного хирурга, что в конце концов эту войну выиграли раненые.

На первый взгляд звучит преувеличением. Но, судя по рассказам солдат, похоже на правду.

Из всех сорока солдат, с которыми я говорил, ни разу не было ранено только пятеро, и до сих пор сами удивляются этому.

Павел Порфирьев. Вы за всю войну ранены не были? — Нет.— Ну, как это так вышло? — Просто удивительно! Само начальство, само наше командование удивлялись! Какую сложную работу ни выполняешь — ну, не попадает!

Владимир Финогенов. Я все остаюсь живой и живой! Вместе с ребятами иду в наступление, берем село, взяли село, а я остаюсь живой! Идем, вместе со всеми солдатами иду, со своей ротой, перебежками, берем, забираем все это село, окапываемся, идем дальше, а я остаюсь живой! Сами пули, они как-то мимо проскакивают, не попадают, как-то все — жик-жик...

Но чтоб все «жик-жик» — бывало редко.

Пятеро встретили победу в госпиталях.

А все остальные, после двух, трех, четырех ранений снова и снова возвращаясь в строй, все-таки довоевали войну, до самого ее конца.

И даже после семи ранений, как Сулейман Эльдаров.

Сулейман Эльдаров. Я семь раз поранен.— А в госпитале только один раз? —

В госпитале один раз лежал.— И в медсанбате один раз? — И в медсанбате один раз. Примерно двое-трое суток пролежал, и все. А остальное все не фронте.— А куда вас ранило? — У меня три раза голова ранена и плечо ранило — левую сторону, там кость задело.— А ноги, руки? — Ноги поранило, руки ранило.

Кажется, этот солдат отвоевался, все? Но такое с ним, как с Сулейманом Эльдаровым, будет еще шесть раз.

Первый раз — в ногу.

Второй раз — тоже в ногу.

Третий раз — в плечо.

Четвертый — в голову.

Пятый — в руку.

Шестой — в голову.

Седьмой — в голову.

И после седьмого все-таки дошел до Победы.

Но представим себе, что это все один и тот же человек.

Первый раз — под Москвой.

Второй — под Сталинградом.

Третий — под Курском.

Четвертый — на Днепре.

Пятый — под Минском.

Шестой — на Висле.

Седьмой — на Одере...

А между прочим, чтобы, выйдя из госпиталя или медсанбата, снова поспешить на передовую, нужна воля. Воля! Не так-то просто после госпитальной койки снова окунуться в войну.

Все крушится на войне: все! Дерево, камень, бетон, железо.

А человек-то смертен. На человеке-то всего-навсего гимнастерочка, шинель, ну, ватник под нее поддет, ну ушанка на голове, хотя бывает, что и ушанка спасет: намотается на осколок вата и вместо того, чтобы убить — только царапнет, чего только не бывает на войне...

Я расспрашивал солдат, когда у каждого из них была первая встреча с войной. Половина — двадцать из сорока — начали войну в сорок первом, двенадцать — в сорок втором, пять — в сорок третьем, трое — самых молодых — в сорок четвертом.

От одного из этих троих я услышал историю, которая никак не выходит из памяти.

Шли бои под Москвой, и шестнадцатилетний деревенский парнишка, Вася Волков, вместе с другими школьниками чинил валенки, которые свозили в их деревню с передовой.

Валенки были с убитых и раненых, иногда рваные, распоротые осколками.

Латая валенки, он находил в них осколки, пули, обрывки окровавленных бинтов. Так он впервые столкнулся с войной, и в своем детском порыве, подшивая валенки, иногда выстрачивал на них «Вперед, на Запад!», а иногда просто «Вася Волков».

А через три с половиной года он, тот самый Вася, написал свою фамилию — Волков — на рейхстаге. И было ему тогда девятнадцать лет.

А л и  Г у с е й н о в. Я вижу, что люди свой адрес пишут, я тоже, зашел, взял — на стене: здесь шел из Азербайджанской ССР, Лерикский район, село Дастер — Али Гусейнов.

В л а д и м и р  М а к е е в. Последнее письмо уже написал перед наступлением на Кенигсберг. Я написал родителям письмо, что вот последний, как говорится, решающий город для нас взять. Если останусь жив — значит буду жить.

Р у б е н  П а п а я н. И все время вперед, вперед — наступление, и не заметили, как мы пришли, даже в море зашли, туман, зашли в Фришгаф, в залив. Прямо в воду. Видим, уже дальше некуда — уже море впереди! И здесь же укрепились.

С е р г е й  Т е р е х и н. Последний бой у меня был в Берлине у вокзала, где я получил ранение фауст-патроном.

И л ь я  С е р г е е в. День Победы встретил я в госпитале, в городе Энгельсе. Ну, безусловно, радости много и много было горя. Все-таки основное обслуживание — были женщины, врачи-женщины, обслужи-

вающие санитарки, нянечки, у многих родные погибли. Я уже знал, что отец погиб на фронте, не совсем официально, но уже догадывались, знали, что он погиб. И брат двоюродный был у меня заместителем командира 27-го мотополка, тоже погиб. И вот, вы представляете: и радость такая, и тут же тебе и горе! Особенно тяжело и жутко, что женщины, матери, которые потеряли мужей и сыновей, они радовались, что Победа, и в то же время знали, что уже к ним больше никто не вернется.

**Глава пятая**

К одним не вернулись.

А к другим все-таки вернулись...

Десять лет назад, к двадцатой годовщине Победы была окончательно подсчитана и названа горькая цифра потерь, в которую нам обошлась война.

Память погибших стоя почтили молчанием.

Каждый из отдавших жизнь за Победу был самым дорогим человеком на свете для матери, жены, сына, отца...

А воевали на войне целыми семьями.

Александр Акиньшин. Первый начал воевать наш отец — Василий Егорыч. Он начал войну с ополчения под Москвой. На дальних подступах к Москве. Это под Ельней.— А сестра? — Сестра — она позже, в 42-м году под Харьковом начала войну; сестра Дуся.— А вы? — А я начал войну под Сталинградом.

Николай Шеремет. Я двадцатого сентября был зачислен в состав действующей армии, а затем, находясь на переднем крае, за Днепром, получил от матери письмо, из которого узнал, что двадцатого сентября, в этот же день, мой отец погиб на фронте, на Смоленщине. Он служил в пехоте, и там погиб где-то в деревне Тюпино. Так, помоему.

Василий Налдин. А братья, братья — у меня три брата — они погибли все. И старшего брата сын — двадцать шестого года — тоже погиб. Он уже в Берлине погиб. Из нашего дома четыре человека погибло.

Ян Розе. И вот, когда выходили ребята из строя, на глазах погибали, а мне приходилось видеть — особенно в Латышской дивизии, когда на коленях у отца умирал сын, когда с поля боя раненым выносил сын отца,— ведь там целыми семьями шли!

Да, шли целыми семьями...

Вот они — отцы солдат и сами солдаты.

Воевали отцы. Воевали братья. Воевали жены и сестры.

Воевали на фронте.

И воевали, да, воевали — в тылу.

Потому что половину всего этого, если не две трети, сделали женщины.

Помните эти кадры? Помните эти тревожные лица у репродукторов, на митингах?

Двадцать второе июня. Первый день войны. Первые известия о ней...

Вот эти самые женщины потом и сделают все, что потребуется для победы: и танки, и пушки, и самолеты, и «катюши».

Женщины, не только обещавшие ждать, но обещавшие помочь; знавшие, что солдат там, под огнем, не только шепчет им: «Жди меня», но и говорит им: «Помоги мне. Помоги победить».

Женщины... Без них бы ни солдат, ни полководец, никто бы не выиграл такую войну, как эта!..

Василий Алифанов. Женщинам, конечно, тяжело было на фронте, очень тяжело. Помогали они здорово, раненых перевязывали, вытаскивали раненых, в общем-то тяжело очень было на фронте женщинам. Ну, а в тылу, конечно, и кровь сдавали, и работали по шестнадцать часов, как нам говорили.

Иван Баранов. Когда наступили холода, просто мы удивлялись: откуда, из каких источников наша Родина берет вот такие ресурсы — заново всех одевали солдат, новые гимнастерки, сапоги; обмотки заменили сапогами, полушубки новые...

Александр Акиньшин. Вообще

говоря, так вот иногда думаешь — и как такую колоссальную армию могли накормить и обмундировать!

Таир Тастандиев. Бабушка такой очень хороший — встретила нас, раненых солдат, как своего родного сына. Притом, я не один был — человек двенадцать было. Ну, она там, сколько могла, столько, понимаешь, нам постелил. Мы там отдохнули до утра.

— Покушали?

— Да, покушали.

— А чем кормила?

— Она, это на ужин картошки, как называется, в мундир, что ли, положила нам, соль положил, хлеб положил, чай вскипятил. Утром опять — тоже. Кроме этого продуктов нет у ней! Потом, она как своего родного сына, не считаясь, кто ты — казах, русский или украинец там или узбек — нас проводила почти до полдороги и говорит: «До свидания, ребятушки, живы-здоровы будете, пусть все раны лучше будут у вас». Попрощались мы с ней. Очень такой гостеприимство! Мы очень довольны были. Как будто она наши ранения болезненные себе забрала она!

Михаил Бадигин. Письма, как правило, получали хорошие: хотя до нас и доходили слухи, что тяжело — недоедание, тяжелый труд — письма приходили теплые — что, мол, все хорошо, не волнуйтесь, бейте фашистов. Это надо понять. Письмо на фронте — это очень сильное оружие...

От столов и до подоконников
Почта вечно полным-полна,
Похоронки и треугольники
Пишет, пишет домой война.

Нет, не могут, как ни наметаны,
Все поспеть их глаза и руки,
Штатом почты не предусмотрено
То, что целый народ в разлуке.

И давно уже, не первый год — в разлуке.

Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины,
Как шли бесконечные, злые дожди,
Как кринки несли нам усталые женщины,
Прижав, как детей, от дождя их к груди.

Как слезы они вытирали украдкою,
Как вслед нам шептали: «Господь вас спаси!»—
И снова себя называли солдатками,
Как встарь повелось на Великой Руси.

Солдатки...

Где-то в других местах воюют их мужья, их братья, их отцы.

А здесь воюют чьи-то мужья и братья.

И как не помочь им, как не сделать все, что в силах женских и человеческих?

Чего только ни претерпел народ, пока солдат воевал...

Я спросил у одной старой учительницы то же, что спрашивал у солдат: «Что было самым страшным для вас в годы войны?»

И она ответила: «Лица детей, приходивших в школу на другой день после того, как к ним домой приходила похоронка».

Много сирот оставила после себя война... много.

Но что бы ни было, все равно в них — будущее народа, в них, в детях...

В сорок втором, когда ставка Гитлера была в Виннице,— его правая рука Борман поехал по окрестным украинским селам. Его очень беспокоили украинские дети.

«Когда ездишь по тем местам,— вернувшись, сказал Борман фюреру,— встречаешь мало мужчин, но неимоверно много детей. Обилие детей,— сказал он,— может нам в будущем дорого обойтись. Похоже, что все они, от мала до велика, обладают отличным здоровьем, и если этот народ будет размножаться еще быстрее — было бы выгодно добиться такого положения, при котором эти русские или так называемые украинцы не размножались бы столь быстро. Мы ведь собираемся через какое-то время заселить всю эту бывшую русскую землю немцами».

«Заселить всю эту бывшую русскую землю немцами». Ишь, чего захотел!

Чьи-то отцы, чьи-то дети. Отцы и дети одного и того же воюющего народа.

Сегодня с боями освобождено двадцать два населенных пункта...

Тридцать пять...

Сто сорок семь...

Освобождено!

Освобождено!

Освобождено-то освобождено, а что там?

Как там люди-то? Кто жив? Кого угнали?

И что с детьми, самое главное, что с детьми?

Как вынуть солдату эту тревогу из своей души?

Ведь прежде, чем освободим — бывало всякое...

Из всех сорока солдат, с которыми мы говорили, только один Василий Воробьев съездил за войну в отпуск. Втроем совершили подвиг, нужный целому фронту: месяц никто не мог взять «языка» — а они втроем пошли и взяли. И в награду поехали в отпуск: один на Украину, другой в Киров, а третий — к себе на Брянщину...

В а с и л и й  В о р о б ь е в. Ну, дождался я поезда, сел, поехал до дому — в Брянскую область, Нарвинский район, деревня Крапивно. Приехал. Еле нашел мать там. В землянке жила.

Деревня наша вся была спалена, это домов триста было, она вся была спалена. Это когда немцы отступали, то они спалили ее полностью. Ну, мне там, когда я приехал, мать рассказывала, братишка у меня был, две сестры — рассказывали: моего дядьку родного расстреляли, в партизанах был и шел на задание. Вот. Дедушку убили. Брата моего одного тоже убили — в партизанах был. В общем, безобразничали, отбирали все — скот отбирали. Ну, насчет дома — мать жила в землянке. Я думаю: надо их из земли вырвать как-то оттуда, построить какую-то времянку. Мы с братом давай стараться! Пошли — лесу заготовили, у нас в леспромхозе была машинка, пошел — выпросил машинку, привезли, сделали времянку небольшую, что я матери помог — это времянку сделать, и обратно вернулся, значит, в свою часть...

И поехал Василий Воробьев обратно на войну,— в свою часть.

### Глава шестая

Сейчас, через тридцать лет после войны, есть у нас такие географические фильмы «Десять минут по Советскому Союзу».

Новгород,

Калинин,

Калуга,

Минск,

Киев,

Севастополь.

К сорок четвертому году все это уже осталось за спиной у Василия Воробьева, возвращавшегося в свою часть на Вислу в Польшу.

Но, как это ни дико вспомнить, в сорок первом и сорок втором все это было в руках фашистов.

Как мы считали — временно!

Как они считали — навсегда!

И кто прав:

Мы?

Или они? —

Шаг за шагом, с оружием в руках, доказывал солдат.

Да, можно выжить в зной, в грозу, в морозы,
Да, можно холодать и голодать,
Идти на смерть,
Но эти три березы
При жизни никому нельзя отдать.

Я, думая о Родине, написал про эти три березы, но не обязательно они.

Для украинца — тополя, для казаха — степь.

А для белоруса или для меня, русского — березы.

Фашисты в годы войны чаще всего называли нас всех: «русс» — русские!

Но мы были не только и не просто русские, мы были советские.

Фашисты говорили, что они воюют с Россией, «Русслянд!».

Но они воевали не просто с Россией, а с Советской Россией.

А если еще точней — с Советским Союзом.

Фашисты в начале войны очень любили снимать в толпе пленных азиатские лица.

Дураки, они считали нашей слабостью то, что было нашей силой. Силой нашего единства.

В а с и л и й  Н а л д и н. Гитлер рассчитывал, что с первых же месяцев наша страна рассыпется, как многонациональная. А полу-

чилось наоборот. Во время войны мы еще сплоченнее стали, так? И мы чувствовали, как у нас, например, в полку — все национальности были. Даже в нашей роте я помню всех — и узбеки были, и татары были, и туркмены, и казахи были, так? И грузины, и армяне были, и евреи были, и русские, и мордва, и чуваши, латыши и эстонцы. Потом, когда Молдавию освободили — молдаван нам дали, у меня в расчете были. И латыши были. Многонациональный, интернациональный такой получился полк, расчет — и такой дружный, так? Мы как одна семья, мы из одного котелка ели-пили. И вот это нам помогло победить врага такого сильного.— Не мы рассыпались, а он рассыпался? — Он рассыпался! Он не рассчитал это, так? Конечно, он недальновидный был. Мне кажется, он просто немножко недоразвитый, сумасшедший.

Так один из советских солдат Василий Налдин, мордвин по национальности, москвич по месту жительства, по-своему, по-фронтовому, оценил меру дальновидности Гитлера, замахнувшегося на страну.

У солдат Великой Отечественной войны годы вступления в комсомол и в партию почти у всех одни и те же, военные — от сорок первого до сорок пятого.

Когда вступил — в билете ставят — год, месяц.

А где вступил — не ставят.

А места вступления — памятные!

У одного — снежные поля под Москвой.

У другого — блокадный Ленинград.

У третьего — Сталинград.

У четвертого — Курская дуга.

Новороссийск.

Сиваши.

Под Могилевом.

На Висле.

На плацдарме за Одером.

На окраине Берлина...

И обстоятельства приема в билете тоже не записаны.

Записаны только в солдатской памяти.

Александр Акиньшин. В кандидаты партии меня принимали под Сталинградом, что-то такое в октябре месяце, середина или начало октября. Как раз были самые напряженные бои под Сталинградом. И помню, значит, нас принимала дивизионная парткомиссия. Не меня одного, нас несколько человек из батареи. Но из комсомольцев был я один. В батарее состав был самый разнообразный по годам. Молодежи мало было. Ну, принимали, собственно, там на огневой позиции, там у нас был такой окопчик длинненький, все собрались: дивизионная комиссия сидит на корточках, пишут что-то такое, записывают, спрашивают, вопросы задают. Тут команда: к бою! Значит, мы моментально бежим к своим минометам, а они там сидят — ждут...

Николай Шеремет. Вручали комсомольские билеты в землянке, в холодной землянке. Я еще помню как, да у меня комсомольский билет и сейчас еще сохранился. Я вот смотрю на роспись, как я там расписался: две буквы только мог поставить, потому что руки замерзшие были, и ручку не удержать в руках. Как посмотрю я на этот билет, так вспоминаю, как я получал этот комсомольский билет в землянке на фронте.

Таир Тастандиев. Партийный билет я так получал. Землянка такой, штаб в землянке, задутой бураном. Все задуто было. Они тоже замерзли. Я вошел — там снег лежит, и он говорит мне, видите, мы тоже вот замерзли. Шинель показывает мне. Я говорю: вот и наш шинель замерзла. Мерзлые все. А он говорит: мы тоже, говорит, товарищ солдат, видишь у нас тоже, показывает на столе — там чернила тоже замерзли. Еле-еле мы надышали, я расписался там в партийном билете, и он мне руку пожал, дал партийный билет. Так, вот теперь будешь членом партии, товарищ Тастандиев, говорит, давай, воюй хорошенько и вернись домой живым-здоровым. Ну, я взял партийный билет, положил в карман и пошел опять в окоп.

Права у солдата-коммуниста такие же, как у всех — солдатские.

И обязанности, как у всех — солдатские.

Ну, и вдобавок к ним — еще одна: если тяжело, то, как известно — коммунисты, вперед...

А тяжело бывало до самого конца войны...

Карл Куркевич. Я много читал и слышал, что на западе, якобы, говорят, что чем ближе к Берлину, так немцы, якобы, меньше сопротивлялись, сдавались. Но это совсем не так.

Хабибула Якин. Последние периоды боев тоже были очень жестокие, очень жестокие. Немец, видимо, знал, что все равно проиграна война, а все-таки сопротивлялся, и жестоко сопротивлялся.

Владимир Финогенов. Он так это здорово оборонялся, жестоко оборонялся на своей земле, и нам приходилось трудновато выбивать его с каждой позиции.

Константин Мамедов. Жестокость этих боев нарастала непрерывно. Сопротивление было, ну просто отчаянным. Это была ужасно вымуштрованная, вооруженная техникой военная машина, которой не было, пожалуй, да не пожалуй, это точно, не было равной в мире!

Я видел, как была снята эта пушка и перед ней — раненые. Это было при мне.

И эти люди на костылях, в общем-то и доставили эту немецкую пушку в Москву, на выставку трофеев.

Может быть, она была взята в одном месте, а они ранены в другом, но не будь их солдатского труда, не стояло бы ни этой пушки и ничего другого на выставке трофеев в Москве — в Парке культуры и отдыха 22 июня 1943 года, в день двухлетия войны.

Все это было предназначено для того, чтоб убить солдата, не дать ему дойти до Победы.

А он дошел!

Дошел с помощью нашей могучей — в самом деле, без преувеличений — могучей техники, той, которую ценой четырехлетних лишений дал солдату народ.

Техника без человека, конечно, мертва, это так, это верно.

Но и человек без техники — тоже не жилец на фронте.

Чем его подопрут в бою — это для солдата каждый день боя — вопрос жизни и смерти!

И не зря после войны на местах боев вслед за солдатом шагнула на пьедестал и техника: и пушка, и «як», и «тридцатьчетверка», и «катюша»...

Александр Акиньшин. В общем, я его за это время, конечно, полюбил — миномет стодвадцатимиллиметровый, хорошее оружие, на мой взгляд, оно очень мощное это оружие, миномет.

Иван Ванача. Очень даже хорошая пушка.— Чем она хороша? — Очень легкая, низкая, и защитный щит, и очень точно бьет она — туда, куда прицеливаешься. И так она быстро бьет!

Иван Прядкин. Артиллеристам до сегодняшнего дня — спасибо! Я должен вам сказать, что перед артиллеристами должны преклониться все — и пехота, и кто бы то ни был, и авиация, и все, любой род войск!

Сергей Терехин. Ну, разговор, конечно, вот, мол, пехота, что там пехота?! Вот, мол, батарея, там — артиллеристы, танкисты! А без пехоты — делать нечего. То есть, ну, я вот, например, подхватили мы пушку три-четыре человека, потащили, ну и что? Мы можем только расстрелять какие-то точки, а пехота, понимаешь, должна пройти в здание, в комнаты, туда-сюда, в подвалы,— без пехоты никак нельзя!

Владимир Финогенов. Мы попали на фронт, и просто аж идем, а «катюши» — кругом стоят, понимаешь! Думаем — что за машины такие? — рельсы, на рельсах все открыто и на них снаряды, думаем, что это? Да это, говорят, «катюши» наши! Одна, другая, третья, четвертая. Да какие-то ящики были еще разбросаны, провода какие-то. А ребята говорят: да это наш, говорят, андрюша! Техники столько, просто тьма техники! С такой техникой, я говорю, хорошо и воевать. Как начали стрелять, так эти снаряды просто как гул!

Нет, не голой грудью дошел солдат до Победы. Дошел во всеоружии и своими руками устроил по дороге к Победе десятки

выставок немецких трофеев. И самую последнюю выставку — на улицах поверженного фашистского Берлина.

Приказы... приказы... солдаты до сих пор хранят их вместе с орденами.

Бобруйск.

Пинск.

Варшава.

Радом.

Модлин.

Гданьск.

Кенигсберг.

Штетин.

Штральзунд.

Берлин.

Хорошая вещь — благодарность в приказе Верховного главнокомандующего.

Но чтобы получить благодарность — надо сперва исполнить приказ.

А приказ отдает командир.

Товарищ политрук...

Товарищ командир...

Товарищ генерал...

Товарищи... Многое в этом слове.

Не всегда и разберешь на снимке — где солдат, где командир. Надо приглядеться, чтоб различить.

Нет, не было у нас на фронте белой и черной кости.

Солдат, офицер... Солдат, офицер...

А что такое офицер на передовой?

Василий Алифанов. На передовой всем тяжело было. И солдату и офицеру. Младший офицер был на передовой, и очень тяжело тоже было и офицеру. Он также разделял с нами, как говорится, делил все пополам, и радость и горе, и те невзгоды, которые на солдата ложились, на солдатские плечи. Тут же в окопе, рядом, находился и офицер.

Владимир Макеев. У нас во взводе сменилось, вернее, взводом командовали трое командиров взвода. Из них двое были ранены.

Иван Баранов. Командир полка в трудную минуту, очевидно, нажимал противник, окружен, наверное, был и вызвал огонь на себя. И все разведчики и командир полка погибли.

Сергей Баскаков. Он просто как это — отец родной был. Его так отцом и звали. Вот это, мол, отец, батя наш и все! Батей и звали.

Константин Мамедов. До того страшный огонь пулеметный, минометный, что стрелки залегли и не могли подняться. Так, тогда командир полка был вынужден значит пойти сам, взял нас, разведчиков, пистолет выхватил и сам поднимал солдат в атаку. И только благодаря его личному участию солдаты пошли в атаку, поднялись, собственно. Тяжело оторваться от земли, а там, как оторвался, так пошел и пошел!

Василий Воробьев. Ну, командир дивизии, когда идем в разведку, конечно, он нас подготовит, начальнику разведки скажет. Начальник разведки подводит нас к блиндажу, где командир дивизии. Он выйдет, сам с нами поговорит, все по-хорошему, никого не обидит, каждому руку пожмет. Ну, конечно, приказывать надо: «Надо язычка, надо! Армия ждет, корпус ждет, надо, надо!» Вот такие были командиры. Я бы сказал или мне повезло просто среди таких командиров быть, или просто, в общем, они нас, как говорится, жалели.

Иван Чертков. Я помню, к нам приехал на вечер Рыжов, командующий корпуса. Ну, и когда он сказал: берлинцы, встаньте! Так мы встали: один здесь, а один через пять метров. Народу было очень мало, очень мало...

Александр Акиньшин. Петр Федорович Редькин был недавно здесь, ну, буквально в прошлом году, по-моему. Вот он приехал и говорит,— ну, стар я уже стал. Знаешь что, ты меня сфотографируй на Красной площади. Есть фотоаппарат? — Есть.— Ну, пойдем.— Значит пошли.— И еще, говорит, я хочу побыть на могиле Иван Степановича Конева — нашего командующего фронтом...

И приезжают солдаты не только на места боев, где легли когда-то их товарищи одно-

полчане, но и сюда, где лежат их товарищи командующие, те, чьи приказы они выполнили, дойдя до Берлина.

Те, чьи урны в Кремлевской стене, всего в ста шагах оттуда, где в памятный всем нам дождливый июньский день сорок пятого года падали и падали на брусчатку Красной площади перед Мавзолеем Ленина фашистские знамена, брошенные солдатскими руками...

**Глава седьмая**

Конец долгого пути.

Долгого, очень долгого...

Дошли до победы. Легко сказать: дошли.

А если оглянуться — как и через что шли?

Какая тишина...

Одному человеку этот мирный сейчас пейзаж ничего не говорит, а для другого — это поле боя...

Я не был солдатом, был всего-навсего корреспондентом, но и у меня есть кусок земли, который мне век не забыть,— вот это поле за Могилевом, где я впервые видел в июле сорок первого, как наши сожгли тридцать девять немецких танков и бронетранспортеров. Вот этих самых, снятых тогда моим, погибшим потом, товарищем.

Поле боя, поле боя... Сколько их безымянных — то летних, то снежных, на памяти у солдат...

Пусть то безымянное поле,
Где нынче пришлось нам стоять,
Вдруг станет той самой твердыней,
Которую немцам не взять.
Ведь только в Можайском уезде
Слыхали названье села,
Которое после — Россия
Бородиным назвала...

Я написал эти стихи в сорок втором, когда немцы шли к Сталинграду.

Земля... От самого Сталинграда до самого Берлина вынимали землю в беспощадном количестве. И следы этого до сих пор, как незаросшие раны...

Ну, что такое окоп — даже в полный рост человека? Метр с небольшим в глубину, да козырек, да полметра в ширину.

А сколько их было вырыто за войну, какие, никем не сосчитанные миллионы окопов?

А не окопался — не выстоишь.

Не окопался — не будешь жить.

Вот и копали! Как сказал об этом один из солдат:

— Бульдозер столько не переложит, сколько мы перекопали.

И верно, котлованы под многие великие стройки можно было вынуть за счет этой земли, которую вынул солдат за четыре года войны, вручную, большой и малой лопатой.

Вода... Какая тишина...

Как, товарищи солдаты, узнаете эту воду? Какая она, Донская, Днепровская, Вислинская или последняя из всех — Одерская?

И пули по ней били, и мины рвались, и трупы плыли.

И называлось все это — форсированием еще одной водной преграды...

И стоял над ней ад кромешный...

Вспоминая, как переправлялись тогда, по ледяной воде через низовья Одера, через все его рукава, чуть не три километра, один из солдат, тридцать лет спустя, сказал так.

В а с и л и й  А л и ф а н о в. И вот когда мы перешли на ту сторону, перешли нелегко, а тяжело, с боями, с большими потерями, и согнали немца с господствующих высот, с которых просматривался весь Одер, и после рассуждали: вот говорим, сейчас бы — спокойно, вроде, никто не стреляет, вот сказали бы: давайте, кто желает, на ту сторону, на свою сторону спокойно переплыть — Героя Советского Союза дали бы — мне кажется, не нашлось бы такого человека!

Да, если оглянуться — оторопь брала. Но в том-то и дело, что Василий Алифанов и его товарищи шли тогда не оглядываясь.

А сколько же всего в боях и походах, пешком прошли за всю войну солдаты, если в километрах?

Этого мы не спросили, забыли.

Спохватились, и все-таки задали этот вопрос и получили в ответ письма.

Бывшие солдаты — люди занятые, только один — давно пенсионер, а остальные все на работе. И по второму разу приезжать в Москву — им было недосуг... надо работать.

Но на наши письма ответили почти все:

— Ну и задали же вы вопрос...

— Была у нас фронтовая поговорка: род войск какой — матушка пехота, все идешь, идешь — и идти охота.

— Мы начали войну на границе. С боями отступали до Сталинграда. Закончили на Эльбе. Если отбросить госпиталя, находились в дороге тысячу двести дней.

— Мною в первом эшелоне за семьсот дней и ночей пройдено около пяти тысяч километров. Бегом — шестьсот, строевым — четыреста, по-пластунски — двадцать.

— Цифра от Крыма до Праги что-то получается у меня несуразно большая...

— По девятое мая сорок пятого года прошагали тысяч десять. Ведь мы очень мало сидели, а все на ногах да на ногах.

— Если взять напрямую до Берлина — здесь недалеко. Но военные дороги были очень длинные... Не сосчитать, счетчика не было...

Да, счетчика не было — ни дорогам, ни ранам, ни смертям, и победа была концом пути многих смертных людей, четыре года сменявших друг друга, выбывавших из строя, возвращавшихся, погибавших. Но война соединила все их судьбы в одну судьбу бессмертного солдата, который все-таки дошел до Победы.

У него было длинное имя.
За четыре кровавых года
Так война его удлинила,
Что в одну строку не упишешь.
Иванов его было имя,
И Гриценко, и Кондратович,
Акопян, Мурадов, Долидзе,
И опять Иванов, и Лацис,
Тугельбаев, Слуцкий — и снова
Иванов, и опять Гриценко.
Наградных написали гору
И по несколько раз успели
Наградить его перед строем.
А бывало — не успевали,
Или в госпиталях вручали,
Выдавали награды семьям,
А одна, говорят, большая
Его так до сих пор и ищет.
Когда умер в четвертый раз он,
Уже видно было победу,
Но война войной оставалась,
И на длинной ее дороге
Вновь раненья, и снова смерти....

Восемь раз копали могилы,
Восемь тел его мы зарыли,
Трижды — в русскую, в русскую,
в русскую,
В украинскую, в украинскую,
И еще один — в белорусскую,
На седьмой раз — в братскую польскую,
На восьмой — в немецкую землю.

На девятый раз он не умер,
Он дошел до Берлина с нами,
С перевязанной головою
На ступеньках рейхстага снялся...

Победа...

И то, что после этой победы мы уже тридцать лет — только подумать — тридцать лет смогли прожить без войны, наверное, и есть та самая высшая из наград, которой своим трудом и кровью добивались солдаты.

Гляжу сейчас на их тогдашние, после всех испытаний войны все-таки молодые лица, и вспоминаю наши чувства в ту весну, и стихи, написанные тогда же, сразу после войны:

В разлуке были, смерть видали,
Привыкли к скрипу костылей,
Свой дом своей рукой сжигали,
В последний путь несли друзей.

Того, кем путь наш честно прожит,
Согнуть труднее, чем сломать,
Чем, в самом деле, жизнь нас может,
Нас, все видавших, испугать?

И если нет других путей,
Мы сами вновь пойдем в сраженье,
Но наших судеб повторенья
Не будет в судьбах сыновей!
Не будет в судьбах сыновей.

# Фильмография

## «Киностудия Мосфильм»

**«Анна Каренина» (фильм-балет, по мотивам романа Л. Н. Толстого), 8 ч.**
Автор сценария Б. Львов-Анохин. Режиссер-постановщик М. Пилихина. Главный оператор В. Папян. Главные художники Л. Статланд, В. Левенталь. Композитор Р. Щедрин. Звукооператоры И. Вепринцев, Л. Тереховская.
В главных ролях: М. Плисецкая, А. Годунов, В. Тихонов, Ю. Владимиров, Н. Сорокина, М. Седова, А. Лавренюк, С. Радченко, А. Седов, Н. Лебедева, Д. Королев.

**«Ливень», 8 ч.**
Авторы сценария Э. Тропинин, А. Галиев. Режиссер-постановщик Б. Яшин. Главный оператор В. Листопадов. Главный художник А. Пластинкин. Композитор Б. Чайковский. Звукооператор В. Беляров. В главных ролях: С. Дирина, Л. Зайцева, Н. Олялин, Ю. Назаров, Н. Еременко, М. Скворцова, В. Березуцкая, Д. Нетребин, Г. Стриженов, О. Грачева.

## Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

**«Георгий Седов», 8 ч.**
Автор сценария С. Нагорный. Режиссер-постановщик Б. Григорьев. Главный оператор К. Арутюнов. Главный художник И. Бахметьев. Композитор Г. Дмитриев. Звукооператор Д. Белевич. В главных ролях: И. Ледогоров, Н. Величко, В. Гатаев, В. Кузнецов, А. Степанов, А. Вертоградов, Ю. Сорокин, В. Грамматиков, Л. Дуров, В. Емельянов, С. Плотников, Т. Давыдов, Н. Рудная, Б. Григорьев, И. Косых, Ю. Заев, Т. Лебедькова, В. Ушаков.

**«Ералаш» № 1 (детский юмористический киножурнал), 1 ч.**
«Позорное пятно»
Автор сценария А. Барто. Режиссер Э. Гаврилов. Оператор А. Мачильский. Художник Д. Богородский. Звукооператор Л. Вейтков.
В ролях: Саша Сосновский, Костя Сигачев, Саша Гофштейн, Марина Агашина, Саша Маковская.
«Ну почему мы так говорим???»
Автор сценария Л. Измайлов. Режиссер В. Кремнев. Оператор А. Яцинявичюс. Художник-постановщик О. Кравченя. Звукооператор Л. Дружинина. В ролях: С. Мишулин, Костя Лазарев.
«Дым, дым, дым!»
Автор сценария А. Хмелик. Режиссер Е. Фридман. Оператор А. Яцинявичюс. Художник О. Кравченя. Композитор А. Рыбников. Звукооператор Л. Дружинина.
Главный редактор киножурнала А. Хмелик.

## Киностудия «Ленфильм»

**«Весенние перевертыши», 9 ч.**
Автор сценария В. Тендряков. Режиссер-постановщик Г. Аронов. Главный оператор В. Федосов. Главный художник В. Улитко. Композитор Н. Симонян. Звукооператор И. Черняховская.
В главных ролях: Р. Мадянов, Л. Малеванная, Н. Пеньков, Л. Дуров, Н. Гринько, Д. Зарубин, В. Краславский, В. Юрьев, О. Тюркина, П. Батов.

## Киностудия «Беларусьфильм»

**«Рогатый бастион», 8 ч.**
Автор сценария А. Макаёнок. Режиссер-постановщик П. Василевский. Главный оператор В. Окулич. Главный художник В. Белоусов. Композитор М. Муратаев. Звукооператоры В. Демкин, Н. Веденеев. В главных ролях: П. Кормунин, О. Хорькова, А. Грибов, С. Блинников, В. Ратомский, П. Константинов, А. Обручева, Р. Филиппов, А. Барановский, М. Зинкевич, Е. Ковалева, Л. Рынкович, Л. Баранчин, Ю. Галкин, Т. Николаева, В. Ферапонтов, Р. Криницына, В. Шрамченко, И. Лаптинский, Е. Кравченко, В. Былинский, А. Белов, Г. Толкачева, Ф. Щурбакова, С. Милицын.

## Одесская киностудия

**«Следую своим курсом», 9 ч.**
Автор сценария Э. Талунтис. Режиссер-постановщик В. Лысенко. Главный оператор Л. Бурлака. Главный художник Ю. Богатыренко. Композитор Е. Стихин. Звукооператоры Д. Ясникова, И. Рябинин. В главных ролях: У. Лиелдидж, С. Мартынов, И. Комаров, Ю. Орлов, В. Егоренкова, Е. Крупенникова, О. Корчиков, Г. Бурдули, В. Марченко, В. Костюченков, Н. Алексеев, Ю. Ротштейн, В. Маляревич, А. Кайдановский, Г. Юшко.

## Киностудия «Молдова-филм»

**«Все улики против него», 7 ч.**
Автор сценария И. Гельмиз. Режиссер-постановщик В. Брескану. Главный оператор П. Балан. Главный художник А. Матер. Звукооператор А. Камерзан.
В главных ролях: В. Сафонов, В. Заклунная, И. Гаврилюк, М. Сагайдак, Р. Джабраилов, Л. Пашкова, А. Лицитис, П. Бараччи, М. Чебану, К. Адашевский, Г. Чулков, М. Булгакова, Н. Засухин, Б. Молчанов.

## Зарубежные фильмы

**«Великолепный», 9 ч.**
Производство «Фильм Ариан» (Франция).
Режиссер Филипп де Брока. Оператор Рене Мателэн. Художник Франсуа де Ламот. Композитор Клод Боллинг.
В ролях: Жан Поль Бельмондо, Жаклин Биссе, Витторио Каприоли.

**«Вторая истина» (по роману Жана Лаборда), 9 ч.**
Производство «Валория-фильм» (Франция).
Авторы сценария Поль Андреота, Кристиан-Жак. Режиссер Кристиан Жак. Оператор Пьер Пети. Художник Жак Дуи. Композитор Жак Луссье.
В ролях: Мишель Мерсье, Робер Оссейн, Жан-Клод Роллан, Бернар Тифен, Жан Пьер Дарра, Андре Люге, Паскаль-де Буассон, Жак Кастелло.

**«Жил-был полицейский» («Жил-был шпик», по роману Ришара Карона), 9 ч.**
Производство «Гомон-Энтернасьональ» (Франция).
Авторы сценария Жорж Летнер, Франсис Вебер. Режиссер Жорж Летнер. Оператор Морис Фоллу. Художник Дамиен Ланфранки. Композитор Эдди Вартан.
В ролях: Мишель Константен, Мирей Дарк, Эрве Илльен, Мишель Лондаль, Даниель Ивернель, Робер Кастель.

*В подготовке материалов этого номера приняли участие В. Головской, Н. Зархи, Н. Кладо, Н. Савицкий, В. Сологуб.*

# Поздравляем

**с 75-летием**

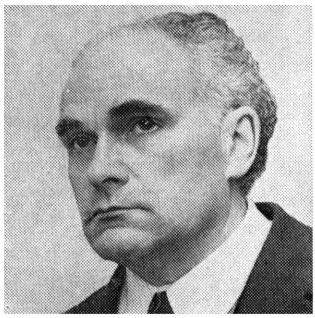
**Брумберг Зинаиду Семеновну,** заслуженного деятеля искусств РСФСР, художника и режиссера-постановщика мультипликационных фильмов (вместе с В. С. Брумберг) «Стрекоза и муравей», «Сказка о царе Салтане», «Федя Зайцев», «Ночь перед Рождеством», «Полет на Луну», «Большие неприятности», «Три толстяка», «Про злую мачеху», «Кот в сапогах», «Кентервильское привидение», «Новые большие неприятности» и других

**с 70-летием**

**Войцик Аду Игнатьевну,** заслуженную артистку РСФСР, исполнительницу ролей в фильмах «Сорок первый» (1927), «Кукла с миллионами», «Дом на Трубной», «Веселая канарейка», «Конвейер смерти», «Партийный билет», «Семья Оппенгейм», «Мечта», «Жила-была девочка», «Дело № 306», «Рассказы о Ленине», «9 дней одного года», «Вызываем огонь на себя», «Вся королевская рать» и других

**с 70-летием**

**Хвылю Александра Леопольдовича,** народного артиста РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, исполнителя ролей в фильмах «Иван», «Кармелюк», «Щорс», «Богдан Хмельницкий», «Александр Пархоменко», «Пятнадцатилетний капитан», «Константин Заслонов», «Кубанские казаки», «Тарас Шевченко», «Вольница», «Год как жизнь», «Братья Карамазовы», «Морозко», «Двенадцать стульев» и других

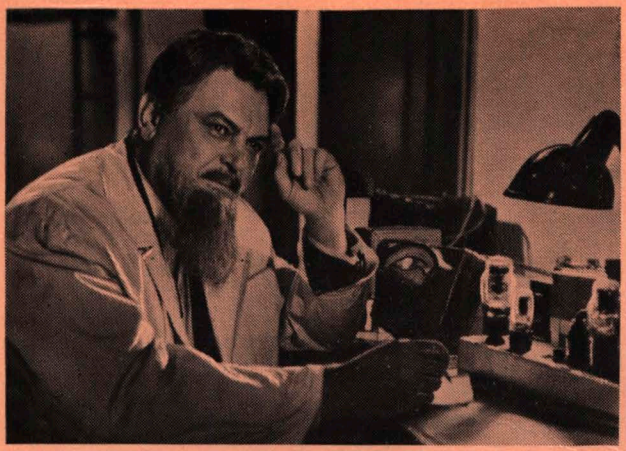


**с 50-летием**

**Немечека Бориса Константиновича,** заслуженного художника РСФСР, лауреата Государственной премии СССР, художника-постановщика фильмов «Тарас Шевченко» (вместе с Л. Шенгелия), «Командир корабля», «Без вести пропавший», «Баллада о солдате», «Чистое небо», «Жили-были старик со старухой», «Берегись автомобиля!», «Первый курьер», «Совсем пропащий», «Небо со мной» и других

**с 50-летием**

**Эшпая Андрея Яковлевича,** народного артиста РСФСР, композитора, автора музыки к фильмам «Повесть о первой любви», «Четверо», «Исправленному верить», «Жажда», «Время летних отпусков», «Майор Вихрь», «Бабье царство», «Адъютант его превосходительства», «Тень», «Сибирячка», «Возврата нет» и другим.



Индекс 70402